TRIVIUM

SCHWEIZ. VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

REVUE TRIMESTRIELLE SUISSE
D'ETUDES LITTERAIRES

RIVISTA TRIMESTRALE SVIZZERA
DI CRITICA LETTERARIA

Jahrgang V Heft 3

Theophil Spoerri *Das Problem des Tragischen*

Emil Staiger *Deutsche Romantik in Dichtung und Musik*

Mario Luzi *Situazione della Poesia Italiana di oggi*

Fritz Meyer *Fragment zur Untersuchung einer gegenständlichen Sprache*

Chronik

Glossen

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEBER:

Theophil Spoerri und Emil Staiger

SCHRIFTLEITUNG:

Gerda Zeltner-Neukomm, Plattenstrasse 78, Zürich 32

Jahrgang V Heft 3

Seite	153	*Das Problem des Tragischen*	Theophil Spoerri
„	180	*Deutsche Romantik in Dichtung und Musik*	Emil Staiger
„	200	*Situazione della Poesia Italiana di oggi*	Mario Luzi
„	214	*Fragment zur Untersuchung einer gegenständlichen Sprache*	Fritz Meyer
„	222	*Chronik*	
„	230	*Glossen*	

Die Mitarbeiter dieses Heftes: Fredi Chiappelli, Firenze; Mario Luzi, Firenze; Fritz Meyer, Paris; Emil Staiger, Universität Zürich; Theophil Spoerri, Universität Zürich; Gerda Zeltner-Neukomm, Zürich.

Preis des Jahrgangs (4 Hefte) Fr. 10.—, des Einzelheftes Fr. 3.—.

Buchdruckerei Fritz Frei, Horgen-Zürich, Printed in Switzerland

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

DAS PROBLEM DES TRAGISCHEN

(Aus der Perspektive des französischen Dramas gesehen)

Von Theophil Spoerri

Über das Problem des Tragischen ist schon unendlich viel gedacht, geschrieben und gestritten worden [1].

Es tritt uns am reinsten im Drama entgegen. Drama heisst Tat. Nur die Tat enthüllt das wahre Wesen und die tiefste Tiefe des Menschen. Aber zur Enthüllung gehört, dass die Tat Wort werde. Das Wort und die Tat kommen im Drama zusammen, und daran kann man den Wert eines Dramas wie auch eines jeden menschlichen Lebens messen, wie nahe Wort und Tat ineinander greifen. Das Höchste wird erreicht, wo die Tat im Wort wahr und wo das Wort in der Tat wirklich wird.

Das Drama ist die höchste Form der Poesie. Wenn die epische Poesie mehr der äusseren Welt, die Lyrik mehr der inneren zugewandt ist, so ist der Ort der dramatischen Poesie genau in der Mitte: da, wo die innere Welt mit der äusseren zusammenkommt.

Den Menschen, der sich im lyrischen Gedicht ausspricht, kennen wir nur von innen, den Helden des Epos sehen wir von aussen. Der dramatische Held ist zugleich hörbar als Sprechender und sichtbar als Handelnder. Wir sehen ihn sozusagen von innen und aussen. Wir wissen, was er will, und sehen zugleich, was er tut.

Der dramatische Held ist aber nicht allein wie der lyrische. Er ist auch nicht wie der epische durch seine Weltstellung gekennzeichnet. Er tritt einem andern Menschen entgegen. Das ist der erste Aspekt des Dramas:

---

[1] Unter den neueren Darstellungen seien drei besonders wichtige hervorgehoben: Georg von Lukacs, *Die Metaphysik der Tragödie* (in *Die Seele und die Formen.* Berlin 1911; J. Segond, *La signification de la tragédie.* Paris 1943; E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik.* Zürich 1946.

Das Drama als Begegnung

Schon in den ersten Versen von Racines *Andromaque* wird das Grundgeschehen angedeutet:

Oreste

Oui, puisque je retrouve un ami si fidèle,
Ma fortune va prendre une face nouvelle;
Et déjà son courroux semble s'être adouci
Depuis qu'elle a pris soin de nous rejoindre ici.
Qui l'eût dit, qu'un rivage à mes yeux si funeste
Présenterait d'abord Pylade aux yeux d'Oreste;
Qu'après plus de six mois que je t'avais perdu,
A la cour de Pyrrhus tu me serais rendu?

Das Grundmotiv, das gleich von Anfang an anklingt, ist schon in den Verben ausgedrückt: je retrouve — nous rejoindre — perdu — rendu. Dieses Sich-suchen und Sich-verlieren der Menschen ist der eigentliche Inhalt der Handlung. Oreste kommt im Auftrag der Griechen, um den Herrscher von Epirus, Pyrrhus, den Sohn Achills aufzufordern, den Sohn seiner Sklavin Andromaque, der Witwe Hektors, auszuliefern. Aber das ist nur Vordergrund. In Wirklichkeit kommt Oreste, um Hermione, die Tochter Helenas, die mit Pyrrhus verlobt ist, für sich zu gewinnen. Er hofft heimlich, dass Pyrrhus, der Andromaque liebt, das Begehren der Griechen zurückweisen und dass dann die gekränkte und verlassene Hermione sich ihm zuwenden werde.

Es handelt sich immer nur um das eine: menschliche Begegnung. Menschen finden sich, verlieren sich; Menschen kommen zusammen, gehen auseinander; Menschen lieben sich, hassen sich; Gemeinschaft entsteht, Gemeinschaft zerfällt.

Racine bringt uns zum Bewusstsein, dass auf dieser Grundbewegung das ganze Leben der Menschen mit all seiner Schönheit und all seiner Tragik beruht.

Sozusagen jedes Verb ist ein Sich-nähern oder Sich-entfernen, ein Sich-einen oder ein Sich-trennen. Diese Dialektik der menschlichen Beziehung steigert sich hier zu einem paradoxalen Sich-trennen im Sich-einen:

... il peut dans ce désordre extrême
Epouser ce qu'il hait, et perdre ce qu'il aime. (I 1)

Racines Drama ist schon insofern das reinste Drama der Weltliteratur, als es alles auf den reinsten Ausdruck der menschlichen Beziehung reduziert.

Wenn wir uns fragen, wie eine solche Kristallisation historisch und menschlich möglich geworden ist, so wird uns bewusst, was für einen eigenartigen Glücksfall das Milieu bedeutet, in dem Racine gelebt hat. Alle Höhepunkte der Klassik sind auch Höhepunkte des Gesellschaftslebens. Am Hofe von Versailles hat sich unter Ludwig XIV. die Gesellschaft zu einem nie dagewesenen Konzentrat verdichtet. Zehntausend Menschen lebten immer in der Gegenwart des Königs vom Lever bis zum Coucher, jahraus, jahrein ... jeder allen Blicken ausgesetzt, jede Gebärde sofort von liebenden oder eifersüchtigen Blicken aufgefangen, jeder Schritt augenblicks gedeutet, jedes Wort, jede Modulation der Stimme ganz genau auf ihren Gehalt an Leidenschaft, Ehrgeiz, Erwartung, Enttäuschung abgewogen. Schon Montaigne trotz seinem Individualismus war so sehr in der französischen Gesellschaftlichkeit verwurzelt, dass er ein Virtuose in der Deutung der Gebärdensprache war: «Les amoureux se courroussent, se réconcilient, se prient, se remercient, s'assignent et disent enfin toutes choses des yeux ... Quoi des mains? nous requérons, nous promettons, appelons, congédions, menaçons, prions ... 'und so geht es weiter durch 36 Verben. Dann kommen noch die Ausdrucksgebärden der Augenbrauen und der Schultern. Il n'est mouvement qui ne parle et un langage intelligible sans discipline et un langage publique *(Essais* II. Buch, 12. Kap.).

Ein eindrückliches Beispiel dieses langage publique finden wir in der berühmten Stelle der Memoiren Saint-Simons, wo er vom Tode des Sohnes Ludwigs XIV. (1711) Bericht gibt. Schon zum voraus nimmt sich Saint-Simon vor: de percer de mes regards clandestins chaque visage, chaque maintien, chaque mouvement, d'y délecter ma curiosité, d'y nourrir mes idées que je m'étais formées de chaque personnage ... et de tirer de justes conjectures de la vérité de ces premiers élans dont on est si rarement maître, et qui par là, à qui

connaît la carte et les gens, deviennent des indications sûres des liaisons et des sentiments les moins visibles en tous autres temps rassis.

Und nun beobachtet er zuerst die Hauptpersonen und ihre unmittelbare Umgebung. Dann geht er durch die verschiedenen Säle, wo die Hofgesellschaft vereinigt ist. Seitenlang häuft er die verschiedensten Beobachtungen und lässt dann alles in eine Gesamtschau münden, die alle äusseren Einzelheiten auf ihren gesellschaftlichen Sinn durchleuchtet:

Chaque visage nous rappelle les soins, les intrigues, les sueurs employées à l'avancement des fortunes, à la formation, à la force des cabales . . . les liaisons plus ou moins avancées, les éloignements, les froideurs, les haines . . . les avances, les ménagements, les petitesses, les bassesses de chacun . . . la vertu de ressort qui pousse dans cet instant leurs menées . . . La promptitude des yeux à voler partout en sondant les âmes . . . tout cet amas d'objets vifs et de choses si importantes forme un plaisir à qui le sait prendre qui, tout peu solide qu'il devient, est un des plus grands dont on puisse jouir dans une cour. Ce fut donc à celui-là que je me livrai tout entier en moi-même . . .

Wer mit derart für das feine Triebwerk der gesellschaftlichen Beziehungen geschärften Sinnen an Racine herangeht, der erst entdeckt den Reichtum und die Tiefe des Geschehens, das unter der kühlen Oberfläche der gemessen fliessenden Alexandriner sich abspielt.

«Was geschieht auf der tragischen Bühne Frankreichs im 17. Jahrhundert? Personen in reichen Gewändern treten, aus ferner Zeit kommend, in einen erhöhten, begrenzten Raum, den Bühnenraum. Sie nähern sich, sie weichen zurück. Sie sprechen, sie schweigen. Sie schauen sich an, sie wenden ihre Blicke voneinander . . . Sie bleiben auf der Bühne, sie fliehen sie, sie suchen sie wieder auf. Sie treten ab nach begrenzter Zeit . . . Personen, die der Blick nie verlässt und die das alltäglichste Tun, die Elementargebärden des Menschen: Erscheinen - Verschwinden, Schreiten - Verharren, Sprechen - Schweigen, Schauen - Wegschauen, Greifen - Loslassen, wieder mit der Einmaligkeit wesentlichen Geschehens erfüllen» (Ruth Schmid, *Das «reine Theater» Racines*. Trivium 1945).

In der *Andromaque* sind die Personen so ineinander verhaftet, dass jede kleinste Wendung das ganze Bezugssystem in Mitleidenschaft zieht. Oreste liebt Hermione, Hermione liebt Pyrrhus, Pyrrhus liebt Andromaque, Andromaque liebt Hektor, dessen Bild sie in ihrem Sohn wiederfindet. Alles hängt davon ab, ob sie, um ihren Sohn zu retten, dem Drängen des Pyrrhus nachgibt. Im Augenblick, wo sie Pyrrhus Hoffnung macht, wendet er sich von Hermione ab, Hermione wendet sich aus Rache Oreste zu, Oreste ist bereit, Pyrrhus zu töten.

Das unterirdische Strömen der Instinkte bestimmt in jedem Augenblick das äussere Verhalten der Menschen, was auch ihre augenblicklichen Absichten sein mögen. So wenig wie die Hofleute vor Saint-Simon vermögen die im Rampenlicht der Bühne agierenden Personen sich vor dem geschärften Blick der Zuschauer verbergen.

L'amour n'est pas un feu qu'on renferme en une âme:
Tout nous trahit, la voix, le silence, les yeux;
Et les feux mal couverts n'en éclatent que mieux.

sagt Oreste zu Hermione (II 2).

Anfänglich sucht Pyrrhus seinen Vertrauten Phoenix zu überzeugen, dass er Andromaque hasst. Der griechenfreundliche Berater konstatiert mit Genugtuung, dass sein Herr sich endlich von der Trojanerin abwenden will. Aber Pyrrhus unterbricht ihn plötzlich:

Tu l'as vu comme elle m'a traité.
Je pensais, en voyant sa tendresse alarmée,
Que son fils me la dût renvoyer désarmée:
J'allais voir le succès de ses embrassements . . .

Vergeblich sucht nun Phoenix seinen Herrn von Andromaque abzulenken:

. . . Mais laissez-la, seigneur.

Aber Pyrrhus überlässt sich immer haltloser dem Treiben seiner labyrinthischen Gefühle:

Je vois ce qui la flatte . . .
L'orgueilleuse m'attend encore à ses genoux.
Je la verrais aux miens, Phoenix, d'un oeil tranquille,

Elle est veuve d'Hector, et je suis fils d'Achille:
Trop de haine sépare Andromaque et Pyrrhus.

Gerade diesen Hass nimmt Pyrrhus zum Vorwand, um zu Andromaque zurückzukehren:

Retournons-y. Je veux la braver à sa vue,
Et donner à ma haine une libre étendue.
Viens voir tous ses attraits, Phoenix, humiliés . . . (II 5)

Alles wird in die Sichtbarkeit hineingezogen. Jedes zweite Verb ist «voir». Der Sinn des Theaters, des «Schau-spiels» tritt immer deutlicher in Erscheinung. Das Drama ist eine «Vorstellung». In der Begegnung «stellt der Mensch sich vor». Ecce homo. Er kann nicht anders, als sich exponieren. Er muss aus all seinen Verstellungen und Verstecken hervorkommen. Er muss sich dem andern zeigen, wie er ist. Die Beziehung zum andern wird zum offenbarenden Schicksal. Darum ist das Auftreten der Personen, das Hereinkommen in den Raum der Bühne eine schicksalsschwere Entscheidung. Der Raum ist nicht irgend ein neutrales Medium, er ist elektrisch geladen mit drohender menschlicher Gegenwart.

In der ersten Szene des dritten Aktes will Orest seiner Leidenschaft freien Lauf lassen, aber Pylades macht ihn auf die Gefährlichkeit des Ortes aufmerksam:

. . . songez cependant où vous êtes.
Que croira-t-on de vous, à voir ce que vous faites.
Dissimulez: calmez ce transport inquiet;
Commandez à vos yeux de garder le secret.
Ces gardes, cette cour, l'air qui vous environne
Tout dépend de Pyrrhus, et surtout Hermione.
A ses regards surtout cachez votre courroux . . .

Nicht nur der Raum, auch die Zeit ist Schicksal.

In der letzten Szene des dritten Aktes wird der geschichtliche Hintergrund enthüllt, der alles einzelne Geschehen letztlich bestimmt und der ganzen Handlung das reissende Gefälle gibt. Eine nächtliche Vision beleuchtet grell den Horizont, in dem die Menschen sich bewegen.

Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle;

Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelants,
Entrant à la lueur de nos palais brûlants,
Sur tous mes frères morts se faisant un passage,
Et, de sang tout couvert, échauffant le carnage;
Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris
des mourants,
Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants;
Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue:
Voilà comme Pyrrhus vint s'offrir à ma vue . . .

Andromaque ist die Einzige, die alle menschlichen Zusammenhänge überblickt. So mündet das Gespräch in eine ahnungsschwere Anrufung der heiligsten Bezüge aus:

O cendres d'un époux! ô Troyens! ô mon père!
O mon fils! que tes jours coûtent cher à ta mère!

Und gleich in der ersten Szene des vierten Aktes verwandelt sich diese Ahnung zur Tat. Am Grab Hektors gelobt Andromaque, dass sie am Traualtar ihr Leben opfern wird. So allein wird sie jedem menschlichen Bezug gerecht werden können:

Ma main . . .
D'une infidèle vie abrégera le reste:
Et, sauvant ma vertu, rendra ce que je dois
A Pyrrhus, à mon fils, à mon époux, à moi.

Die von ihrer Leidenschaft Geblendeten aber werden blindlings um sich schlagen, sie werden die heiligsten Bande der Gemeinschaft zerreissen, um schliesslich alle ihrem Schicksal, dem dunkeln Zwang des vereinsamenden Todes zu erliegen.

Die Menschenfalle der Bühne lässt keine Ausflüchte zu, jeder hat sich dem Schicksal der Begegnung zu stellen. Hinausgehen heisst Heraustreten aus der Gemeinschaft, Hinaustreten ins Leere, ins Nichts, in den Tod.

S'il sort, il est mort. (Bajazet V 3).

Überall im Drama Racines finden wir die gleichen Grundvorgänge mit den gleichen elementaren Gebärden ausgedrückt. Die wesentlichste Äusserung von Racines Figuren ist aber das W o r t. Das Wort ist hier nicht lyrischer Ausdruck der Gefühle, auch nicht epischer Bericht über Vorgefallenes.

Es ist der Akt, durch den der Mensch sich dem Menschen hingibt oder entzieht. Jedes Wort ist Entscheidung für oder gegen den andern.

Nirgends wird das so deutlich wie in der *Bérénice*.

«Wenn im *Bajazet* das Motiv des Abtretens, in der *Phèdre* das des Auftretens die eigentliche Handlung darstellt, so ist es in der *Bérénice* das des S a g e n s. Inhalt der *Bérénice* ist nämlich nicht die Entscheidung, sondern ihre Mitteilung ... Titus schwankt ja kaum in seiner tatsächlichen Entscheidung. Er weiss, dass er das trennende Wort aussprechen muss. Aber kann er es aussprechen? Zuerst lädt er es Antiochus auf, bis ihn Bérénice zwingt, es selber zu vollziehen. Da aber nun hier die eigentlichste, zentralste Bühnenhandlung, das Sprechen, auch das Drama der Bérénice schlechthin ausmacht, ist keinerlei Verkürzung mehr nötig, keine hintergründige Vorbereitung, keine Zusammendrängung nach Zeit und Raum. Alles erschöpft sich auf die selbstverständlichste Weise im Bühnenwort selbst. Das heisst nicht, dass *Bérénice* eine Elegie wäre, eine verbale Begleitmusik — wenn auch von ausserordentlicher Schönheit — zum eigentlichen Geschehen. Nein — diese Wortmusik mit ihrem Zögern, Verschweigen, Abirren, Sichversagen und endlichen Zusammenklingen i s t das Drama. Nie hat Racine Theater und Drama unlösbarer in Eins gefasst» (Ruth Schmid a.a.O. S. 59 f.).

Nun liegen die Grundelemente des Dramas klar vor Augen. Drama ist Begegnung. Wie die erste Person zum lyrischen, die dritte zum epischen, so gehört die zweite Person zum dramatischen Menschen. Das Du ist das Grundwort des Dramas. Weil Begegnung ein Akt ist, muss sie dargestellt werden. Gemeinschaft tritt in die Sichtbarkeit.

Sie greift um sich. Die Bühne ist wie ein magnetisches Feld. Die Vorstellung geschieht vor dem Zuschauer. Er ist einbezogen in die Handlung. Seine Anwesenheit ist ein Akt. Der Dichter zwingt ihn zu einem acte de présence. Er muss sich in eine Reihe mit den andere setzen. So bildet sich eine weitere Gemeinschaft, eine «Gemeinde». Bis in seine fernsten Auswirkungen erinnert das Drama an seinen religiösen Ursprung.

Im Licht des Dramas erweist sich menschliche Gemein-

schaft als die Grundsubstanz des Daseins. Die Begegnung ist die Wirklichkeit selbst. Der Mensch wird wirklich in der Begegnung.

So wird auch verständlich, dass mit dem Zerfall der Gemeinschaft auch der Zerfall des Theaters Hand in Hand geht. Die zunehmende Privatisierung des Menschen, der Verlust der «Citoyen-Eigenschaft», führt notwendigermassen zu einer Erstarrung und Mechanisierung der gesellschaftlichen Beziehungen einerseits und zu einer Überbetonung der privaten Liebe andrerseits. Der Prozess kündigt sich schon bei Racine an: das gemeinsame Mass und Gesetz beginnt schon sich zu veräusserlichen, und so wird die Liebe zum unaufhaltsamen Verhängnis: Hermione ist die erste femme fatale der europäischen Literatur.

Es kann nicht anders sein. Wenn alle Lebensströme, die sich sonst auf die Totalität der Beziehungen, die Natur, die menschliche Gemeinschaft, Gott verteilen, sich nun auf einen einzigen Menschen stürzen, dann müssen sie dieses ungeheure, zerstörerische Gefälle bekommen, das sie bei Racine haben. Im Augenblick, wo am Höhepunkt sich die Krise der Gesellschaftlichkeit ankündigt, entsteht die Tragödie Racines [1].

Hier geht ein weiterer Zusammenhang auf. Das Geschehen, das sich in der menschlichen Beziehung abspielt, hat eine gewisse Richtung. Eine neue Dimension des Dramas wird nun sichtbar:

---

[1] Hier gehen uns Zusammenhänge auf, die erst in neuester Zeit ihre klare philosophische Bewusstwerdung gefunden haben, die aber ein grosser prophetischer Geist am Anfang des 18. Jahrhunderts in genialen Intuitionen vorweggenommen hat. Giambattista Vico, ausgehend von der Grundtatsache, dass Denken ein Akt, dass Wahrnehmen ein Wahrmachen ist, dass die Wirklichkeit sich dem aktiven, nicht dem passiven Geist offenbart, dass also der Mensch nur das versteht, was er selber machen kann, kommt zur Folgerung: dass die Prinzipien der Wahrheit nicht von der Natur hergeholt werden müssen, wie es Descartes und die ganze moderne Wissenschaft tut, da wir die Natur nur von aussen erkennen, weil wir sie nicht selber gemacht haben, sondern von den menschlichen Gebilden, von der Geschichte, von den menschlichen Gemeinschaftsformen, von den Sitten, von der Sprache, von der Poesie. Dieser revolutionäre Gedanke, dessen Konsequenzen für unser Denken und Leben wir nur langsam zu ahnen beginnen, ist die philosophische Begründung der Stilkritik und macht das Studium der Poesie zur Propädeutik des neuen Denkens und Lebens.

Das Drama als Spannung zur Höhe.

Wir haben bis jetzt einseitig die eine Dimension des Seins hervorgehoben: die horizontale Beziehung der Nähe und Ferne, der Liebe und des Hasses. Der eigentliche Einbruch des Tragischen geschieht auf der andern Dimension: auf der Vertikalen des Höhersteigens oder Herunterfallens, des Beherrschens oder Beherrschtwerdens. Wenn die Horizontale bei Racine unter den Begriff des v i v r e fällt, so die Vertikale unter den Bereich des r é g n e r.

Die Erfüllung des Daseins wäre die Einheit der beiden Dimensionen. Es ist das höchste Ziel alles Strebens.

> Et je saurai peut-être accorder quelque jour,
> Les soins de ma grandeur et ceux de mon amour,

sagt Pyrrhus (I 2). Es besteht normalerweise ein innerer Zusammenhang zwischen der Weite der Gemeinschaft und der Höhe des Standpunktes. Jeder höheren Stufe, die erreicht wird, entspricht ein weiterer Zusammenhang, wie wenn man auf einen Berg steigt und ein immer weiterer Horizont sich auftut.

Wie nun diese Einheit erreicht oder nicht erreicht wird, das ist das eigentliche Geschehen des Dramas, das erzeugt seine innerste Spannung.

Bei Corneille ist der Drang zur Höhe (les soins de ma grandeur) so übermächtig, dass die Beziehung zum Nächsten (les soins de mon amour) immer mehr zurückgedrängt oder unterdrückt wird.

Im *Cid* handelt es sich nur scheinbar um den Konflikt zwischen Liebe und Pflicht, in Wirklichkeit geht es um die Entscheidung für eine engere oder weitere, eine niedere oder höhere Sphäre. Wenn der Cid zugunsten der höheren die niedere übersteigt, so tut er es letztlich nicht aus «Pflicht», sondern weil er sich selber aus innerstem Antrieb transzendiert. In dem berühmten Monolog (I 6), in dem sich der innere Konflikt klärt und entscheidet, tritt von Stanze zu Stanze der Höhenzug immer deutlicher in Erscheinung. Zuerst fühlt sich der Cid als blosses Objekt (malheureux objet d'une injuste rigueur), infolgedessen ist er zur Unbeweglichkeit ver-

urteilt (Je demeure immobile). In der zweiten Stanze regen sich die gegensätzlichen Kräfte. (L'un m'anime le coeur, l'autre retient mon bras ... Des deux côtés mon mal est infini). Noch zeigt sich keine einheitliche Richtung. Dementsprechend beginnt die dritte Stanze mit einem horizontalen Nebeneinander (Père, maîtresse, honneur, amour). Der Konflikt steigert sich derart in der vierten Stanze, dass kein anderer Ausweg sich zeigt als der Tod. In diesem Augenblick, mit dem Übergang zur fünften Stanze tritt der Umschwung von der Horizontalen zur Vertikalen ein. Hiess es vorher:

Je dois à ma maîtresse *aussi bien* qu'à mon père ...

so ist jetzt deutlich die Richtung gezeigt und der Unterschied von Höhe und Tiefe gezeichnet:

Je dois tout à mon père *avant qu'*à ma maîtresse ...

Plötzlich gehen auch weite Zusammenhänge auf: «Rodrigues Haltung steht nun in Beziehung zu seinem ganzen Lande, sein Vater wird zum Symbol seines ganzen Geschlechtes («ma maison»), sein Dasein weitet sich unendlich über sein diesseitiges Leben hinaus («ma mémoire») [1].

Nun hört alles Zaudern auf (Tout honteux d'avoir tant balancé ...). Der Cid eilt nun zur Tat (Courons à la vengeance).

Die Entscheidung wirkt sich aus bis in die Struktur des Alexandriners. Im typischen cornelianischen Vers sind die zwei Welten, die sich immer gegenüber stehen, auf die zwei Halbverse verteilt und durch eine starke Zäsur getrennt. Die Zäsur bildet sozusagen das Scharnier, um das sich das Ganze dreht, sie ist das Zeichen der Entscheidung. Man höre, wie in der Rede des Vaters in jedem Vers die Wendung zur Höhe, der Sieg der Vertikalen durchbricht:

Porte, porte plus haut / le fruit de ta victoire;
Je t'ai donné *la vie,* // et tu me rends *la gloire;*
Et d'autant que *l'honneur* // m'est plus cher que *le jour,*
D'autant plus maintenant / je te dois de retour,

[1] Gerda Neukomm, *Formwerdung und Formzerfall bei Pierre Corneille.* Zürich 1941.

Mais d'un *coeur magnanime* // éloigne *ces faiblesses.*
Nous n'avons *qu'un honneur,* // il est *tant de maîtresses;*
L'amour n'est qu'un plaisir, // *l'honneur est un devoir*
(III 6).

Auch die syntaktische Spannung (d'autant que ... d'autant plus) und die Bilder (porte plus haut le fruit) zeigen den gleichen Höhendrang an [1].

Der Aufstieg geschieht in Corneilles Werk von Stufe zu Stufe. Im Cid ist die höhere Stufe die Familie, das Geschlecht und erst in zweiter Linie das Land. Gerade die Nähe der persönlichen und familiären Ebene macht es möglich, dass noch eine glückliche Verbindung zwischen der Liebe und der Hingabe an die höhere Sphäre zustande kommt.

Im *Horace* sind die Sphären schon von Anfang an deutlich geschieden. Die Sphäre der Intimität ist in Camille verkörpert, die Hingabe an das Gemeinwesen in Horace. Curiace ist zwischendrin, aber sein weicheres Wesen, das sich auch in der erweichten Zäsur und im weiblichen Reim zeigt, lässt um so schärfer das harte männliche Profil des Helden Horace hervortreten:

Horace

Ce droit saint et sacré rompt tout autre lien.
Rome a choisi mon bras, je n'examine rien ...
Et pour trancher enfin ces discours superflus,
Albe vous a nommé, // je ne vous connais plus.

Curiace

Je vous connais encore, et c'est ce qui me tue (II 3).

Camille ist schon dadurch gekennzeichnet, dass sie durch einen Traum Verwirrung in die Klarheit der männlichen Welt bringt (I 2). Auch ihre Sprache verrät die weibliche Unbestimmtheit; das Gleichgewicht des Verses ist gestört, die Zäsur verschoben:

Cher amant, // n'attends plus / d'être un jour mon époux ...

---

[1] E. Merian-Genast, *Corneille's Wertgefühl im Spiegel seiner Bildersprache.* Festschrift Tappolet. Basel 1935. K. Jung, *Die absolute Zukunft im Werke von Pierre Corneille.* Zürich 1944.

Nach dem Tod ihres Geliebten tobt sie gegen die heilige Autorität Roms in Versen, die schon durch die verstellte Zäsur die Verstörtheit ihres Innern verraten:

Rome, // l'unique objet / de mon ressentiment!
Rome, // à qui vient ton bras / d'immoler mon amant!
Rome, // qui t'a vu naître / et que ton coeur adore!
Rome, // enfin, // que je hais // parce qu'elle t'honore . . .
(IV 3).

Eine Einigung der zwei Welten ist nicht mehr möglich, und durch innere Notwendigkeit muss Horace das Schreckliche tun: die erweichende, verwirrende Macht des Weiblichen in der Gestalt seiner eigenen Schwester vernichten.

Im *Cinna* erreicht Corneille den Gipfel des menschlichen Triumphs. Auch dieses Stück beginnt mit dem weiblichen Motiv. Und schon darin zeigt sich der neue Ton, dass ein Weib sich selber überwindet. Aber der Sieg der Vertikalen geschieht dennoch durch den sich selbst übersteigenden Willen des Mannes. Im Monolog des Augustus (V 3) kommen nach unruhig bewegten Versen die gewaltigen Alexandriner, in deren monumentalem Gleichschritt der Gipfel erobert wird. Raum und Zeit kristallisieren sich zum vollen Mass des Weltalls und der Ewigkeit; dem totalen Menschen, der über sich selber Herr geworden ist, öffnet sich die räumliche und zeitliche Totalität:

Je suis maître de moi // comme de l'univers;
Je le suis, / je veux l'être. // O siècle, / ô mémoire,
Conservez à jamais // ma dernière victoire!
Je triomphe aujourd'hui . . .

Es gibt nur noch e i n e Möglichkeit des Überschreitens zur Höhe hin: die reine Transzendenz ins Übermenschliche. Diesen Schritt tut Corneille im *Polyeucte*.

Das Stück ist wie eine Fuge aufgebaut auf dem Kontrapunkt von Mann und Frau. Es beginnt in der Unruhe, die durch den Traum der Frau verursacht wird. Aber durch die Tat des Mannes wird sich der Traum in Offenbarung verwandeln.

Nirgends wie hier ist Corneille so tief in die Seele der Frau eingedrungen, nirgends sonst hat er diesen intimen

Ton, diese Zartheit erreicht. Sogar der römische Gesandte wird angesteckt. Der verwirrende Herzschlag der Leidenschaft bricht auch hier das Regelmass des Alexandriners.

Fabien
Je tremble à vous le dire; // elle est . . . //

Sévère
Quoi? //

Fabien
Mariée.

Sévère
Soutiens-moi, // Fabien; // ce coup de foudre est grand . .
Voyons-la toutefois, et dans ce triste lieu
Achevons de mourir en lui disant adieu . . .

Fabien
Seigneur, // considérez . . . //

Sévère
Tout est considéré.
Quel désordre peut craindre un coeur désespéré?
N'y consent-elle pas?

Fabien
Oui, Seigneur, mais . . //

Sévère
N'importe.

Fabien
Cette vive douleur en deviendra plus forte.

Sévère
Et ce n'est pas un mal que je veuille guérir;
Je ne veux que la voir, / soupirer, // et mourir (II 1).

Und dieser trostlose uncornelianische Vers wird später wiederholt, indem durch einen syntaktischen Bruch der Abstand zwischen den Verben noch mehr vergrössert wird.

Laisse-la-moi donc voir, // soupirer, // et mourir

Um so stärker hebt sich von dieser verweichlichten Männlichkeit der transzendente Höhendrang Polyeuctes ab.

Pauline
Au nom de cet amour ne m'abandonnez pas.

Polyeucte
Au nom de cet amour, daignez suivre mes pas.

Pauline
C'est peu de me quitter, tu veux donc me séduire?

Polyeucte
C'est peu d'aller au ciel, je vous y veux conduire.

Pauline
Imaginations!

Polyeucte
Célestes vérités!

Pauline
Etrange aveuglement!

Polyeucte
Eternelles clartés (IV 3).

Der Drang zur Höhe ist die alles mitreissende Bewegung in Corneilles Drama. Niemand kann ihm widerstehen. Und alle Hindernisse sind nur dazu da, überwunden zu werden. Das Untere ist nur Fussschemel des Höheren. Sobald es überstiegen ist, wird es wesenlos. «Monde, pour moi tu n'as plus rien», ruft Polyeucte (IV 2). Corneille hat nur sein Ziel im Auge, darauf ist alles gerichtet, dieser Höhenspannung wird alles geopfert.

In seinen *Grundbegriffen der Poetik* (Zürich 1946) bezeichnet Emil Staiger als den Grundzug des dramatischen Stils: die S p a n n u n g. Es kommt in der dramatischen Dichtung im Gegensatz zur epischen nicht auf das «verweilende Anschauen der Gegenstände» an. «Der Mensch betrachtet nicht, sondern beurteilt. Das Mass, der Sinn, die Ordnung, die dem Schauenden einst auf seiner epischen Wanderschaft, immer anhand der Dinge und Menschen, aufgegangen ist,

wird nun von den Gegenständen gelöst und an sich, abstrakt, erfasst und behauptet, so, dass Neues einzig im Hinblick auf dieses «Vor-Urteil» Geltung erlangt. Der Weltentwurf hat sich kristallisiert. Die Welt, das geistige Selbst, wird «absolut», das bedeutet «abgelöst» und in der Ablösung «schlechthin gültig». Von solcher Höhe blickt der Dramatiker auf das wechselnde Leben hinab». (S. 220)

Hier ist mit dem Wort «Das Absolute» eine tiefere Dimension des Dramas ins Blickfeld gerückt. Nach dem Drama als Begegnung und Spannung sehen wir

Das Drama als Enthüllung

Wenn wir nun der Welt Corneilles die Welt Racines gegenüber halten, so spüren wir gleich das völlig neue Klima.

Hier wirbeln wild alle Kräfte durcheinander. *Andromaque* ist ein dunkles Gewoge von Leidenschaften. Liebe und Macht sind zerstörende Gewalten, die durch nichts in ihrem Rasen aufgehalten werden.

Je me livre en aveugle au transport qui m'entraîne . . . «Transport» wird in der endgültigen Fassung zu «destin». Alles wird unaufhaltsames, mörderisches Schicksal. Der Mensch ist ihm blindlings und ohnmächtig ausgeliefert. Jeden drängt es bis an seine äusserste Grenze, wo er zerbricht.

Auch Raum und Zeit sind zu dunkeln, drohenden, reissenden Schicksalsmächten geworden. Schon in der *Andromaque* macht Pylades seinen Freund auf die Bedrohlichkeit des Ortes aufmerksam. Wie unheimlich ist erst der Palast Neros im *Britannicus,* der Serail des Sultans im *Bajazet!* Die Wände triefen von Blut, aus allen Winkeln lauert der Verrat. Und dazu der unerbittliche Drang der Zeit! Immer ertönt wieder das unerbittliche: Pour la dernière fois! So treibt alles Geschehen dem Abgrund zu. Die Spannung ist eine schicksalshafte Spannung zum Tode.

Gibt es denn in der Welt Racines keine Orientierung, keine Stufung der Werte, keinen richtunggebenden Lichtblick?

E i n e s ist sicher: im menschlichen Bereich ist nichts mehr zu sehen von sauberen Scheidungen und deutlichen Höhen-

gliederungen. Die intime und die öffentliche Sphäre, das Motiv des v i v r e und des r é g n e r sind unlösbar ineinander verschränkt, sie können in heller und dunkler Form erscheinen, sie werden in allen möglichen Variationen einander entgegengesetzt, aber keines kann sich als der höhere Wert gegenüber dem andern behaupten. In der *Andromaque* sind alle Motive ineinander verknäuelt. Immerhin tritt gegenüber der Vertikalen des Herrschens, des Über-den-Andern-verfügen-können, des Sich-dem-Andern-unterwerfen-müssen die Horizontale der drängenden Liebesbeziehungen stärker hervor. In diesem wirren Geflecht bleiben alle hängen und gehen zugrunde. Pyrrhus wird von Orest ermordet, Hermione nimmt sich das Leben, Orest wird von den Furien zu Tode gehetzt. Nur eine Person bleibt am Leben: Andromaque. Hier leuchtet über dem finstern Höllenwirbel ein leiser Lichtschimmer auf. Andromaque ist die Einzige, die bereit war, sich selber aufzugeben, um ihren Sohn, ihre Treue zu Hektor nicht zu verraten. Diese Bereitschaft zum Tode weist in eine Dimension, von der aus das Phänomen des Tragischen erst seinen Sinn bekommen wird.

Im *Britannicus* spannt auch die Triebfeder der Leidenschaft alles zum Äussersten, aber im Vordergrund steht das Problem der Macht. «La naissance d'un monstre» ist nach dem Vorwort Racines das Thema.

Nero, der am Anfang des Stückes noch an die höhere Bestimmung der Macht zu glauben scheint, wandelt sich zum Ungeheuer. Er wird zum Tyrannen, der die Macht skrupellos im Dienst seiner gemeinsten Instinkte missbraucht. Aber sein Ziel verfehlt er. Er wollte sich Junie durch Gewalt zu eigen machen. Doch unter dem Schutze des Volkes entweicht sie zu den Vestalinnen. Auch hier durchbricht ein Lichtstrahl den dunklen Bann der Diktatur. Es gibt doch eine Möglichkeit, frei zu werden. Aber wie schmal und jenseitig ist dieser Ausweg! In der *Bérénice* klären sich vollends alle Bezüge. Der Unterschied zu Corneille zeigt sich am deutlichsten gerade in dem Stück, in dem sich Racine am meisten seinem grossen Gegenspieler nähert.

Schon durch die szenische Aufmachung zeigt Racine, dass er die Welt des Mannes und die Welt der Frau auf die glei-

che Stufe stellt: La scène est à Rome, dans un cabinet qui est *entre l'appartement de Titus et celui de Bérénice*. Dieser Raum der Mitte ist der Ort der Begegnung.

Die Welt des Titus ist eine männliche Welt, eine Welt der öffentlichen Wirksamkeit, eine Welt der Tat. Hier herrscht allmächtig die Vertikale des r é g n e r. Der Höhentrieb ist so hinreissend, dass er alles blosse Leben übersteigt.

Mais il ne s'agit plus de vivre, il faut régner (IV 5).

Was «régner» heisst, zeigt der Monolog, in dem Titus sich zuerst in den lockenden Traum der Liebe verspinnt und dann jäh zum Bewusstsein seiner staatsmännischen Bestimmung kommt:

Depuis huit jours je règne; et, jusques à ce jour,
Qu'ai-je fait pour l'honneur? J'ai tout fait pour l'amour:
D'un temps si précieux quel compte puis-je rendre?
Où sont ces heureux jours que je faisais attendre?
Quels pleurs ai-je séchés? Dans quels yeux satisfaits
Ai-je déjà goûté le fruit de mes bienfaits?
L'univers a-t-il vu changer ses destinées? . . . (IV 4).

Das ist der eigentliche Sinn des Herrschens: die Welt umwandeln — und das heisst: die Welt menschlich machen:

Où sont ces heureux jours que je faisais attendre?

Aber das Herrschen hat das Ganze der Welt — l'univers — zum Ziel. Es lebt in der Dimension der Weite.

Wie intim, wie nahe, wie persönlich ist daneben die Welt der Bérénice! Es ist nicht eine Welt des Tuns, sondern eine Welt des Seins. Leben heisst für die Frau: Gegenwärtig sein. Darum ist Trennung Tod.

. . . Pour jamais! Ah, seigneur! songez-vous en vous-même
Combien ce mot cruel est affreux quand on aime?
Dans un mois, dans un an, combien souffrirons-nous,
Seigneur, que tant de mers me séparent de vous;
Que le jour recommence, et que le jour finisse,
Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice,
Sans que, de tout le jour, je puisse voir Titus? (IV 5).

Zuerst scheint der Wille des Mannes obzusiegen. Titus kann der Liebe nicht nachgeben, er will seiner hohen Bestimmung

nicht untreu werden. Aber es gelingt ihm nicht, sich über den persönlichen Anspruch der Frau hinwegzusetzen. Er hat sich ihr mit seinem Leben verbürgt. So gibt es nur den einen Weg, dem doppelten Anspruch zu genügen: sein Leben zu opfern. Das gleiche gilt für Bérénice. Leben ohne am Dasein des Geliebten Anteil zu nehmen, ist Tod. So will sie sich das Leben nehmen. Aber wie sie sieht, dass Titus bereit ist, um ihretwillen in den Tod zu gehen, wird sie sich plötzlich seines Wertes und seiner Würde bewusst. Seine Majestät, deren äusseren Glanz sie vorher bewunderte (Cette pourpre, cet or . . .) erscheint ihr jetzt in ihrer wahren Bedeutung. Um seiner hohen Bestimmung willen, ist sie nun bereit, das Opfer eines liebefernen Lebens auf sich zu nehmen.

Keiner verleugnet seine Welt, keiner verrät sein Lebensgesetz: Titus bleibt dem Staatsgedanken, Bérénice ihrem menschlichen Anspruch treu. Jeder erlebt aber die Welt des andern mit solcher Gewalt, dass seine eigene Welt daran zerbricht.

Wir verstehen nun, dass der Vers Racines anders konstruiert sein muss als der «tektonisch» gebaute Alexandriner Corneilles. Der Racinesche Alexandriner ist der gebrochene Vers, der den Rahmen der Welt sprengt, das Band der Gemeinschaft zerreisst und das Leben unversehens an den äussersten Rand führt.

Man spürt sofort die verschiedene Struktur, wenn der eine sagt:

Je suis maître de moi // comme de l'univers

und der andere:

L'univers a-t-il vu / changer // ses destinées?

Wenn bei Corneille die Verse mit verschobener Zäsur zur weiblichen Gegenwelt gehörten, die es zu überwinden galt, so sind bei Racine die zögernden, schwankenden, gebrochenen Verse die eigentlichen Träger des tragischen Gehaltes:

Mais il ne s'agit plus de / de vivre, // il faut régner . . .[1]

Der letzte Vers der *Bérénice* weist den erschütterndsten rhythmischen Bruch auf:

[1] Th. Spoerri, *Le rythme tragique.* Trivium 1945.

Bérénice (à Titus)
Pour la dernière fois, // adieu, // Seigneur. //

Antiochus
Hélas!

Die Zeit gipfelt sich nicht auf zur Fülle wie bei Corneille (encore, toujours, à jamais). Sie zerbricht an ihrem letzten Rande (pour la dernière fois), und so bricht auch die reinste menschliche Beziehung endgültig ab: Adieu, Seigneur. Nur noch dieses schmerzhaft liebende Frauengesicht ist sichtbar, das sich zum letzten Mal nach dem Geliebten hinwendet. Und das Hélas des Antiochus klingt nach dem abbrechenden Vers der Bérénice wie ein im leeren Raum verhallender Weheruf.

Hier stehen wir endlich vor dem Problem des Tragischen. Die Tragödie führt den Helden immer an diesen äussersten Rand. Worin liegt nun das Geheimnis, das dieses furchtbare Geschehen in Befreiung verwandelt? Was macht denn, dass man, wie Schiller treuherzig sagt, «Vergnügen an tragischen Gegenständen» hat?

Im Augenblick, da die zwei Welten, die sich in der Tragödie immer gegenüberstehen, aneinander zerschellen, geschieht etwas Seltsames: Unerwartet und ungeahnt öffnet sich ein Ausblick in eine Weite der Welt, die wir vorher nicht sehen konnten. Wir merken erst jetzt, dass wir in einer beschränkten Ich-Welt gefangen und gebannt waren. Und nun gehen uns die Augen auf für das Ganze — *l'univers* . . .

L'univers ist nicht ein Raum, dessen Zugang man erzwingen, den man beherrschen kann. Keine Treppe, keine Brücke führt an ihn heran. Da wo alle Treppen und Brücken abbrechen, da tut er sich auf. Er ist das absolut Offene, das absolut Unverfügbare, das absolut Transzendente. Man steht nie drin, man steht höchstens davor. Aber dieses Davorstehen, da wo es wirklich erlebt wird, ist das Höchste, das der Mensch erleben kann. Es ist das letztlich Befreiende: man steht vor dem aus allem menschlichen Zusammenhang Gelösten, vor dem Absoluten selbst.

Der Zuschauer, der vom Theater heimkehrt, ist für einen Augenblick wie verwandelt. Er fühlt sich der Enge seines alltäglichen Daseins enthoben. Was ihn sonst bedrängt

und bedrückte, ist wie von ihm abgefallen. Er hat einen Blick in eine andere Welt getan. Er ahnt, dass es grössere Zusammenhänge gibt als diejenigen, die er gewohnt ist, ernst zu nehmen. Er spürt, dass es eine Macht gibt, die seinem Leben einen neuen Sinn geben kann. Sein kleinliches Mühen und Sorgen und Streiten kommt ihm sinnlos und lächerlich vor angesichts einer Wirklichkeit, die alle beschränkten Ziele unendlich übersteigt. Für einen Augenblick fühlt er sich im Frieden mit der Welt. Es ist die eigentümliche Ruhe, die unerwartet mitten im tragischen Spiel den kämpfenden Helden überfällt und sich geheimnisvoll dem Zuschauer mitteilt.

Um aber an die Stelle dieses höchsten seligsten Gleichmutes zu kommen, musste man zuvor verzweifelt um den höchsten Wert ringen. Die tragische Befreiung wird nicht dem Gleichgültigen zuteil. Der tragische Held ist kein vermittelnder, harmloser, guter Mensch. Er ist kompromisslos, unerweichlich, extrem im Guten und im Bösen. Er verfolgt sein Ziel bis zum bittern Ende. Je höher die Spannung war, desto grösser ist am Ende die Entspannung; je verbitterter er um seinen Wert und um sein Recht kämpfte, desto erlösender ist die Befreiung vom Zwang des eigenen Wertens und Rechtens.

Das Rechten, Werten, Messen, Vergleichen ist immer ein In-Beziehung-setzen, ein Relativieren. Im tragischen Zusammenbruch fällt das alles in sich zusammen. Vor dem Absoluten hört das Relativieren auf. Man tritt aus dem Netz der Relationen heraus. Alle menschlichen Wertungen werden wesenlos in der Gegenwart des absoluten Wertes.

Das ist der wunderbar befreiende Umschlag: man hat nicht mehr zu werten und zu wählen. Man hat nicht mehr zu entscheiden zwischen Macht und Liebe, zwischen männlicher Selbstüberwindung und weiblicher Hingabe, man hat nicht mehr zu vergleichen, zu messen. Nicht mehr muss das eine um des andern willen zurückgedrängt oder unterdrückt werden. Man braucht sich auch nicht mehr für sich selber zu wehren. Wie man von den andern bewertet, geschätzt oder unterschätzt wird, ist gleichgültig geworden.

Indem aber im Angesicht des Absoluten alles Relative gleichgültig geworden ist, wird auch alles gleichgültig.

Da nun alle blosse Bezogenheit abgefallen ist, tritt das Sein selber in Erscheinung. Mit einem unsäglichen Gefühl der Erleichterung fühlt man plötzlich, dass das wahre Sein nicht an den Zwischenbeziehungen des Urteilens und Wertens hängt. Alles Zwischen-Sein, alles blosse «Inter-Esse» verschwindet. Sein tritt unverstellt dem Sein gegenüber. Wirkliche Begegnung findet statt. In der Gegenwart dessen, der ist, was er ist, weiss ich plötzlich, dass ich bin, der ich bin.

Man könnte nicht von einem derartigen Gefühl der Befreiung überwältigt werden, wenn nicht das Absolute uns als Wirklichkeit entgegenträte. Wäre das Absolute ein Nichts, so stünde man im Augenblick, da man an die eigene Grenze käme, vor der absoluten Leere und müsste verzweifeln. Alle Beglückung ist immer das Zeichen einer neuen Begegnung mit der Wirklichkeit.

Die tragische Befreiung ist um so reiner, je deutlicher der Rand des Relativen sich abzeichnet. Hier zeigt sich der Unterschied zwischen Corneille und Racine. Bei Corneille war das Hinaufsteigen wohl ein Sich-selber-übersteigen. Augustus muss seine persönlichen Rechte und Ansprüche opfern, er muss sich selbst überwinden. Aber er steht schliesslich vor uns als ein Sieger. Er hat innerhalb des Menschlich-Verfügbaren noch einen letzten Standpunkt gefunden. Sogar Polyeucte ist ein Triumphator. Er hat das Transzendente, dadurch dass er es in seinen Willen aufnahm, annektiert. Darum kommt Corneille zu dem Treten-an-Ort, das sein Spätwerk kennzeichnet. Wenn man auf dem Gipfel angelangt ist, kann man nicht weiter, die Bewegung hört auf. Bei Racine geht sie unendlich weiter, weil das Entscheidende immer jenseits der Grenze ist, weil der Akzent nicht auf dem triumphierenden, sich selber bestätigenden, sondern auf dem an seiner Grenze zerbrechenden, sich selber überschreitenden Menschen fällt. Man versteht nun, dass es bei Racine keine Stufung der menschlichen Bereiche gibt. Alle menschliche Stufung bleibt noch im Bereich des Relativen. Im Absoluten sind alle Wertunterschiede aufgehoben. Der Mensch hat keinen Massstab mehr in der Hand. Er hat nichts mehr, woran er sich halten kann. Wenn im *Lied an die Freude* Schiller singt:

Brüder, überm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen —

so greift die logische Klammer des «Muss» über das Sternenzelt hinaus ins Unbegreifliche. Man will Gott noch begrifflich-begreifend erfassen. Der letzte Rand ist noch nicht erreicht. Ein «lieber Vater» ist leichter zu relativieren als ein unbegreiflicher Gott. So wird auch der Himmel relativiert, wenn Schiller im *Wilhelm Tell* seine «ewgen Rechte» herunterholt, «die droben hangen unveräusserlich». Er hat wieder die Grenzen verwischt, und es bleibt nichts vor Augen als eine pathetische Geste. Wie viel deutlicher zeichnet Kierkegaard die Grenze, mit seiner paradoxen Predigt über das «Erbauliche in dem Gedanken, dass wir gegen Gott allezeit unrecht haben»: «So ist denn der Wunsch, unrecht zu haben, das Zeichen eines unendlichen Verhältnisses. Und es ist erbaulich, allezeit unrecht zu haben, weil nur das Unendliche erbaut, nicht das Endliche». (*Entweder-Oder.* Jena 1913, II 303.)

Nicht im allmählichen Übergang, nur im «qualitativen Sprung», im Zerbrechen an der Grenze des gewohnten Weltzusammenhangs geschieht die Begegnung mit dem Absoluten, wird der Blick zum Ganzen hin gewonnen. Hier bekommt der rhythmische Bruch im Verse Racines, die unmetrische Zäsur ihren eigentlichen Sinn. «Der rhythmische Strom», sagt H. Maeder (*Hölderlin und das Wort.* Trivium 1943), ist das Bild menschlichen Lebens. Der Mensch ist, wie Hölderlin sagt, «ans Gesetz der Sukzession» gebunden, (III 67) er erlebt die Zusammenhänge im Nacheinander. Auch der Dichter vermag die heilige Natur und die göttliche Welt nur im Nacheinander der Worte, in der Sukzession der Sprache, darzustellen. Gott aber ist das Ganze; er ist alles zumal. Er wird nur genannt, indem der Mensch mit ihm eins wird, indem er selbst ins Wort eingeht. Dann muss der Mensch sich selbst als an die Sukzession gebundenes Wesen aufgeben, sterben, um nur noch in Gott zu leben. Der rhythmische Fluss und mit ihm das menschliche Leben muss immer wieder im Selbstopfer überwunden werden, damit im Wort das Ewige als kommender Gott erscheinen kann. Die Zäsuren bedeuten also Tod».

Wunderbar zeigt aber Racine, wie durch das An-seine-Grenze-kommen der Mensch in seiner reinsten Form sichtbar wird. Grenze wird Umriss. Vom Ganzen her fällt ein Licht auf das Besondere, das nun gerade als Besonderes im Ganzen steht und in seinem exemplarischen Sein vor der Welt hervortritt.

Bérénice schliesst in ihrem letzten Abschied auch Antiochus ein und stellt das intimste Erleben in den weitesten Horizont:

> Adieu. Servons tous trois d'exemple à l'univers
> De l'amour la plus tendre et la plus malheureuse
> Dont il puisse garder l'histoire douloureuse.

«Ihre Liebe», sagt Ruth Schmid (a. a. Ort S. 66), «gewinnt an Majestät, indem sie sich wandelt von individueller Stimmung zu überindividueller Rolle. Der Mensch ist zum Schauspieler geworden, ohne Ironie, ohne Spiel, er wird seine Rolle erfüllen. Er ist Beispiel geworden vorn an der Rampe des Universums. Aber nun — wundersame Umkehr: da er auf sein persönliches Glück verzichtet, darf er Beispiel werden nicht der heroischen Resignation, wie wir erwarten würden, sondern gerade der innigsten, unseligsten Liebe.»

Die Enthüllung des Menschen geschieht bei Racine immer deutlicher als religiöser Akt. Der ursprüngliche Sinn des Theaters tritt immer klarer in Erscheinung.

Nach der *Bérénice* war kein weiterer Aufstieg mehr möglich. Racine hatte seinen reinsten Ton gefunden. Er musste sich erneuern, indem er noch einmal hinabstieg in das Chaos der wildesten Leidenschaft. Er musste sich wieder im Blut baden. Der dunkelste Drang der Zeit und der drückendste Zwang des Raumes waltet über dem erbarmungslosen Geschehen des *Bajazet*. Doch am düster drohenden Hintergrund des barbarischen *Mithridate* hebt sich die erschütternd hilflose Gestalt der Monime ab. Ihr reiner menschlicher Umriss wird von der Iphigenie übernommen. Doch hier findet der Umschlag statt. Ihr Preisgegebensein hat seinen Sinn darin, dass sie ein Opfer ist, das von den Göttern verlangt wird.

Die grosse Auseinandersetzung zwischen Mensch und Gott hat begonnen. Sie wird in *Esther* und *Athalie* zur klarsten

Formulierung in christlichem Geist gelangen, in der *Phèdre* aber ihren menschlich tiefsten Ausdruck finden.

Phèdre ist der Mensch, der hervortritt, ans Licht kommt und sich dadurch den Göttern stellt. Dieses Grundthema ist durch die Szenerie schon angedeutet: das Stück spielt nicht im geschlossenen Raum, sondern unter freiem Himmel.

Phèdre tritt Hippolyte gegenüber. In dieser Begegnung offenbart sich ihr tiefstes, verborgenstes Sein.

Hippolyte erweist sich aber als Kontrastfigur. Er ist von Anfang an der Fliehende. Sein erstes Wort ist:

Le dessein en est pris: je pars . . .

Doch seinem Schicksal kann er nicht entrinnen. Auch er verfällt dem Zwang einer menschlichen Bindung. In allem aber bleibt er auf halbem Wege stecken. Sein Verhältnis zu den Göttern ist ein bloss rechtliches:

Sur l'équité des dieux osons nous confier;
Ils ont trop d'intérêt à me justifier . . . (V 1)

Und so ist es auch folgerichtig, dass die Gewalt des Gottes ihn von aussen anfällt. Durch ein Meerungeheuer wird er physisch vernichtet.

Ganz anders tritt uns Phèdre entgegen. Schon ihr Auftreten verrät den Drang zum Licht und das innerste Erbeben vor dem, was sich enthüllen wird.

N'allons point plus avant, demeurons, chère Oenone.
Je ne me soutiens plus; ma force m'abandonne:
Mes yeux sont éblouis du jour que je revoi,
Et mes genoux tremblants se dérobent sous moi.
Hélas!

Oenone versteht ihr Schwanken nicht.

Vous vouliez vous montrer et revoir la lumière.
Vous la voyez, madame; et, prête à vous cacher,
Vous haïssez le jour que vous veniez chercher!

«Vous vouliez vous montrer»: das ist das Thema des Stükkes — die Bühne wird hier zum eigentlichen Schauspiel. Aber das Licht, von dem Oenone spricht, ist für Phèdre keine physikalische Erscheinung. Ohne Oenone zu antworten, wendet sich Phèdre direkt an die Sonne:

Noble et brillant auteur d'une triste famille,
Toi dont ma mère osait se vanter d'être fille,
Qui peut-être rougis du trouble où tu me vois,
Soleil, je te viens voir pour la dernière fois. (I 3)

Das Drama der Begegnung wird nun zum Drama der Enthüllung. Die Begegnung ist das sichtbare, äussere Geschehen, sozusagen der L e i b des Dramas, die Spannung ist die unsichtbare Triebfeder, die S e e l e des Geschehens. Die Enthüllung ist der Sinn und G e i s t des Dramas.

Alles Verborgene muss ans Licht kommen. Alle Unruh schaffende Dunkelheit muss sich klären.

Zuerst zwingt Oenone durch ihre immer tiefer bohrenden Fragen Phèdre zum Bekenntnis. Wie dann die Leidenschaft mit furchtbarer Gewalt hervorgebrochen ist, versucht die erschreckte Oenone den andern grossen Trieb als Gegengewicht zu aktivieren:

Vous nourrissez un feu qu'il vous faudrait éteindre,
Ne vaudrait-il pas mieux, digne sang de Minos,
Dans de plus nobles soins chercher votre repos;
Contre un ingrat qui plaît recourir à la fuite,
Régner, et de l'Etat embrasser la conduite?

Phèdre

Moi, régner! Moi, ranger un état sous ma loi,
Quand ma faible raison ne règne plus sur moi!
Lorsque j'ai de mes sens abandonné l'empire!
Quand sous un joug honteux à peine je respire!
Quand je me meurs! (III 1)

All dieses aussichtslose Wechselspiel der menschlichen Beziehungen tritt immer deutlicher ins Licht. Und unmerkbar verschiebt sich der Akzent vom Belichteten zur Beleuchtung. Der Raum selber wird lebendig. Die unheimliche Unentrinnbarkeit des Milieus wird zum Ausdruck der Allgegenwart des Gottes, der in mythischer Vielgestalt Phèdre von allen Seiten bedrängt:

Misérable! et je vis! et je soutiens la vue
De ce sacré soleil dont je suis descendue!

J'ai pour aïeul le père et le maître des dieux;
Le ciel, tout l'univers est plein de mes aïeux;
Où me cacher? Fuyons dans la nuit infernale.
Mais — que dis-je? mon père y tient l'urne fatale;
Le sort, dit-on, l'a mise en ses sévères mains:
Minos juge aux enfers tous les pâles humains. (IV 6)

Erst im Augenblick, da alles ans Licht gekommen ist, kann Phèdre von der Bühne des Lebens abtreten. Und noch in ihrem Abgang will sie bei vollem Bewusstsein bleiben. Nicht durch das Schwert, durch das langsamere Gift macht sie ihrem Leben ein Ende:

J'ai voulu, devant vous exposant mes remords,
Par un chemin plus lent descendre chez les morts . . .
Déjà je ne vois plus qu'à travers un nuage
Et le ciel et l'époux que ma présence outrage;
Et la mort à mes yeux dérobant la clarté,
Rend au jour qu'ils souillaient toute sa pureté. (V 7)

So schreitet das Drama von Enthüllung zu Enthüllung. Alle Teilenthüllung lässt Teilverhüllung bestehen, bis angesichts des Todes alle Hüllen fallen und die letzte Enthüllung geschieht. Alle Unruhe, Dunkelheit, Schuld und Not führten an diesen Rand, von dem aus die «andere Seite» sichtbar wird: das was von keinem menschlichen Zugriff gestört und getrübt werden kann.

Rendre au jour toute sa pureté — das ist der Sinn der Tragödie. Das ist die «Katharsis», von der die Alten sprachen, die «Reinigung», die das Tragische bewirkt.

DEUTSCHE ROMANTIK IN DICHTUNG UND MUSIK

Von Emil Staiger.

Je weiter die Goethezeit von uns abrückt, je weniger ihre Kämpfe und Probleme uns unmittelbar berühren, desto deutlicher stellt sie sich dem Blick als grosse, in Werden, Sein und Vergehen gegliederte Einheit dar. Ihren Anfang glauben wir fast auf Jahr und Tag datieren zu können. Er ist bestimmt durch die Begegnung zwischen Herder und Goethe in Strassburg. Was früher in Wenigen dunkle Ahnung, vages Versprechen gewesen war, das wurde damals zum bewusst und kühn ins Auge gefassten Ziel. Wollen wir mit kurzen Worten den neuen Geist benennen, so halten wir uns am besten an die Formeln, die jene Jugend um Goethe auszusprechen nicht müde geworden ist: Ich selbst! Mein Herz! Mein heilig Gefühl! Der einzelne Mensch mit allem, was unwiederholbar und einzig an ihm ist, mit seinen Leidenschaften, mit den verborgensten Regungen seiner Seele, behauptet sich gegen jede Macht, die allgemeine Geltung heischt, gegen einen im Dogma fixierten Gott oder eine Vernunft, die ohne Ansehn der Person ihr Gesetz erlässt. Im «Prometheus» hat Goethe den Mythos des jungen Geschlechts geschaffen und sich in seinem und vieler andrer Namen des ungeheuren Verses vermessen:

> «Hast du nicht alles selbst vollendet,
> Heilig glühend Herz?»

So wird nun, während früher die Fülle des Individuellen auf ein Allgemeines ausgerichtet und nur in dieser Hinsicht anerkannt war, die Individualität in die Mitte gerückt, und alles soll nur noch insofern gelten, als es vom Herzen des Einzelnen ausgeht oder im Herzen des Einzelnen mündet. Wenn in weitverzweigten Fragen ein entschlossener Zugriff erlaubt ist, dürfen wir sagen: Damit wurde der Grund zur grössten Epoche der neueren deutschen Geistesgeschichte gelegt. Mancherlei Wandlungen standen bevor. Doch dies, die

Schätzung des individuellen Gemüts, erhielt sich über hundert Jahre lang und bleibt auch heute noch weiten Kreisen selbstverständlich. Aus dieser Epoche stammt der Wert, den man im Schaffen und Geniessen von Kunstwerken dem Erlebnis beimisst. Kants und Schillers weltliche Gesinnungsethik hat hier ihre Wurzeln. Der neue Entwicklungsroman, die Biographie gedeiht in dieser Erde. Die schönste weltliterarische Blüte des Lyrischen haben wir ihr zu verdanken. Ja, wir stehen so sehr noch im Banne des Geistes, dem Goethe Sprache verliehen, dass eine nicht alltägliche historische Bildung nötig ist, wenn uns das Wollen, Gelingen und Scheitern älterer Zeiten nicht in einem schiefen Licht erscheinen soll.

Dennoch haben wir jenen Vers der Prometheushymne vermessen genannt. Damals nämlich, als Goethe ihn niederschrieb, in seiner Jugend, da konnte noch kaum von Vollendung die Rede sein. Ein erstes Ergebnis der Apotheose des Ich war wildeste Anarchie. Wohltätige Ordnungen wurden zerstört. Der Boden der Gesellschaft wankte. Wo bisher zuverlässige Meisterschaft am Werk gewesen war, versuchten nun Abenteurer mit ungeheuerlichen Experimenten ihr Glück. Und der Gewinn, das heilige Herz, die Grösse des leidenschaftlichen Willens, war vorerst nichts als eine Verheissung. Ein grosser Teil der Kraft des Sturm und Drang erschöpft sich in Arroganz. «Ich werde! Ich will!» heisst die Parole. Eigentlich aber sind diese Geister, indem sie sich von allem Bestehenden abgeschieden haben, leer. Daher das Nichtige in dem explosiven Stil eines Klinger und Lenz, das Eitel-Unendliche dessen, der für alles offen zu bleiben begehrt. Die meisten Originalgenies leben von Wechseln auf eine phantastische Zukunft und gehen, wie ihre geistlichen Ahnen, die Schwarmgeister und Wiedertäufer des Reformationszeitalters, zugrunde.

Aus der Gruppe der Frühen findet der einzige Goethe einen Weg, Goethe, der es nicht bei Flüchen auf das Jahrhundert bewenden liess, der alles Leben mit Liebe erschloss und bald den unendlichen Anspruch auf das Menschenmögliche beschränkte. Niemand wird verkennen, dass er dabei auf Manches wieder zurückgriff, was er preisgegeben hatte,

dass die verachteten Regeln und Gesetze in neuer Würde erschienen und dass die Sitte, die Ordnung, alles, was der Gemeinschaft dienlich ist, die schönste Auferstehung erlebte. Aber die grosse Errungenschaft des Sturm und Drang, das Recht des Einzelnen, wurde darüber nicht wieder vergessen. «Erlaubt ist, was gefällt» sagt Tasso und bekennt sich damit zur unbedingten Willkür der Individualität. «Erlaubt ist, was sich ziemt» sagt die Prinzessin und beruft sich dem Ungebärdigen gegenüber auf eine unverbrüchliche Autorität. Der Gegensatz vereinigt sich in dem Goethe der ersten Weimarer Jahre so, dass ihm gefällt, was sich ziemt. Aus Neigung, aus unmittelbarem Gefühl bejaht er ein Allgemein-Gültiges, im Leben, in der Kunst, im Denken, und gründet damit den klassischen Stil.

Ich meine nicht, man müsse das Wesen des klassischen Stils der Goethezeit nur immer auf diese Weise verstehen. Wir nennen Stil das Eine, das in den vielen Äusserungen eines Menschen, einer Epoche gleich bleibt. Die Art, wie einer ein Gespräch führt, sich verneigt, wie er schreibt, wie er handelt: dies alles bekundet seinen Stil. Und nicht als ob sich eine Äusserung aus der andern ableiten liesse. Das Denken ist nicht ursprünglicher als die Metrik oder die Züge der Handschrift. Ein Reim erklärt sich nicht aus einem Charakter oder aus einem Motiv. Aber alles erklärt sich als Erscheinung des einen Wesens, des Stils. Der Stil an sich, ein Rhythmus, eine Haltung, eine Urgebärde des Menschen, entzieht sich dem Begriff. Die Einbildungskraft jedoch erfasst ihn und kann geleitet werden, indem der Interpret es sich zur Pflicht macht, das Mannigfaltige eines Kunstwerks immer im Hinblick auf das Eine, Unaussprechliche zu beschreiben.

Nicht anders wollen die Zitate aus Goethes *Tasso* aufgefasst sein. Das Wort des Helden und die Antwort der Prinzessin bekunden im Bereich der Sitte den klassischen Stil. Doch wer ihn einmal erkannt hat, findet ihn ohne Mühe überall wieder. Immer steht ein Einzelnes einem Allgemeinen gegenüber und weiss sich im Grunde damit einig. Ich und Du, Symbol und All, Improvisation und festes Gesetz, bewusstes Führen und vages Empfangen, privates Gefühl und grosse Natur: das stimmt zusammen, solange der Geist

sich einschränkt auf den Raum, den er durchdringen kann, solang er auf das Grenzenlose verzichtet und dem Übermächtigen entsagt.

Gegen das Ende des Jahrhunderts aber ergibt sich im deutschen Sprachgebiet eine neue Situation. Jene Dichter und Denker treten auf, die den Begriff «Romantik» in Anspruch genommen und ein romantisches Programm verkündet haben. Wieder richtet sich die Bewegung gegen die ältere Generation, nicht gegen die Klassik, sondern noch gegen die Reste derselben Aufklärung, die schon der junge Goethe befehdet und mit der Macht des heiligen Gefühls in ihren Festen erschüttert hat. Und wieder ist es ein unendliches Ich, das der generellen Moral, der generellen Ästhetik, der ganzen platten Allgemeingültigkeit des Verstandes sich zu entziehen versucht. Man hat die Romantiker darum nicht selten den Stürmern und Drängern gleichgestellt; und ausserhalb des deutschen Sprachgebiets ist es noch heute weithin üblich, beide Epochen unter dem einen Begriff «Romantik» zusammenzufassen. Rousseau, Young, Herder müssten demnach als Romantiker gelten. Allein, mir scheint, nur die Vieldeutigkeit der Worte «unendlich», «Gefühl» oder gar des leeren Ausdrucks «irrational» verführe zu diesem summarischen Urteil. Freilich, «irrational» sind beide Epochen. Doch blicken wir schärfer hin, so werden die Unterschiede sichtbar. Die Stürmer und Dränger, auch Herder und den jungen Goethe. befeuert ein Pathos, ein kühner Wille zum Unbekannten, der einem Columbus dem weiten Horizont gegenüber wohl ansteht. Oder sie sind empfindungssüchtig; sie schüren die Glut des grossen Gefühls und setzen alles daran, bei jedem Anlass ausser sich zu geraten.

«Heida! nun einmal in Tumult und Lärmen, dass die Sinnen herumfahren wie Dachfahnen beim Sturm. Das wilde Geräusch hat mir schon so viel Wohlsein entgegengebrüllt, dass mir's würklich ein wenig anfängt besser zu werden. Soviel hundert Meilen gereiset, um dich in vergessenden Lärmen zu bringen — Tolles Herz! du sollst mir's danken! Ha! tobe und spanne dich dann aus, labe dich im Wirrwarr!»

So beginnt Klingers Schauspiel *Sturm und Drang*, im erregtesten Ausrufungszeichenstil. So könnte kein Romantiker

sprechen. Zwar, auch der romantische Geist verliert sich. Aber er peitscht sich nicht selbst in den Wirrwarr; er äussert sich leichter, spielerischer. Gebärden des Krampfs sind selten sichtbar, die Muskeln entspannt, die Haltung eher schlaff, die Züge unbestimmt, weich. Wer dürfte es auch im Ernste umgekehrt wagen, den Namen Sturm und Drang auf Novalis oder auf Tieck zu beziehen? Die beiden Epochen sind tatsächlich durch eine Kluft voneinander geschieden, wie oft sie auch darüber hinweg eine herzliche Zwiesprache führen mögen.

Die Kluft aber bilden die etwa dreissig Jahre nach 1770, die Jahre zwischen den Anfängen Goethes und Herders und den Anfängen Tiecks und Friedrich Schlegels. Inwiefern?

Die Generation des jungen Goethe hatte sich selbst vor das Nichts gestellt und in der Ungeduld zu künftigem Glück und künftiger Fülle gelebt. Die Romantiker finden sich im Besitz eines unübersehbar reichen Erbes. Wir machen uns heute kaum mehr einen Begriff von dem üppigen Wohlgefühl, in dem sie schwelgten angesichts des schönen Lebens, das sie umgab. Im *Godwi* Brentanos stehen die Worte:

«Darf ich nennen, was uns alle verband? Ein Dichter hatte uns alle geweckt; der Geist seiner Werke war der Mittelpunkt geworden, in dem wir uns selbst und einander wiederfanden, mannigfach voneinander unterschieden waren wir, wie unsre Zeitgenossen, ohne Religion und Vaterland, wer die Liebe kannte, fühlte sie zerstörend — ohne diese Dichtung wäre der lebendige Keim des bessern Daseins in uns zerstört, wie in so vielen. Im Genusse dieser Werke wurden wir Freunde, in Erkenntnis seiner Vortrefflichkeit gebildet, mit dem Leben einig, zu allen Unternehmungen mutig, zu einzelnen Versuchen geschickt.»

Mit diesem Dichter ist der Goethe des Werther, der Iphigenie, des Tasso, der Lieder, des Wilhelm Meister gemeint. Neben Goethe wären Herder, Winckelmann, Lessing und andre zu nennen; und jeder dieser Namen bedeutet wiederum eine ganze Welt. Das Mittelalter, Shakespeare, die Antike, die orientalische Dichtung sind damit heraufbeschworen. Das heisst nicht, dass sich nur ein Schatz von Kenntnissen angehäuft, ein enzyklopädisches Wissen, wie einst im Barockzeit-

alter, ausgebreitet habe. Sondern der Anteil ist, gemäss dem Wert, der dem individuellen Dasein in der gesamten Goethezeit zukommt, durchaus unmittelbar-lebendig, eigentümlich bis zur Willkür und innig bis zur Verwechslung der fremden mit der eigenen Substanz.

Wir müssen uns nach Möglichkeit in jene Lage zurückversetzen. Der romantische Dichter, der Shakespeare liest, Tieck z. B., entdeckt, mit Goethe zu reden, in eins mit dem neuen Gegenstand in sich selber ein neues Organ. Novalis, der in den Schriften der Mystiker blättert, fühlt in der eigenen Brust die Pforten zu mystischen Tiefen geöffnet. Das Leben, die Natur, die Geschichte, sind keine fremden Bereiche mehr, in denen der Mensch sich ratlos umsehen, die er im Geiste des protestantischen Christentums richten oder im Geiste der Aufklärung unterwerfen müsste. Die grossen Genien haben alles erhellt, durchdrungen, vertraut gemacht und haben ihm so das Universum zu einer Heimat umgeschaffen.

Von da aus fällt ein Licht auf jenes eigentümliche Verhältnis von Literatentum und Mystik, das in der Frühromantik waltet. Die Frühromantiker sind Erben. Sie haben die grossen Fragen nicht aus eigener Kraft bewältigt; sie haben das Labyrinth des Daseins nicht mit eigenem Wagemut erschlossen. Sie übernehmen entzückt, ohne selber zu prüfen, die Leistung vergangener Zeiten aus Bildern, aus Dichtungen, aus der Musik. Und wie die Kunst es ihnen zeigt, so glauben sie, dass das Leben sei: harmonisch im scheinbar Unvereinbaren, einstimmig, zauberhaft, köstlich, schön. Das heisst, das Erlebnis des Widerstandes, des unüberwindlichen Schicksals fehlt. «Sie wissen gar nichts von stillen Riffen», hat Goethe von diesen vertrauensseligen Schiffern auf blauen Meeren gesagt. Dem Literaten, der alles Menschliche aus den Händen der Künstler empfängt und der ungeklärten Erfahrung entbehrt, scheint alles von Geist gesättigt, bekannt, verwandt, ja seinesgleichen zu sein. Und also vermag er am Ende Innen und Aussen, Eigenes und Fremdes, ein Ich und ein Du nicht mehr reinlich zu sondern. Der Dichter wohnt im Gedicht der Welt. Sie wohnt in ihm, ein Dichtertraum. Der mystischen Erfüllung, die sich hier anzukündigen scheint, ist von allen Novalis wohl am nächsten gekommen.

Aber wieder ist Vorsicht geboten. So gross die Versuchung ist, wir dürfen Romantik nicht mit Mystik verwechseln. Erinnern wir uns, dass echte Mystik still, schweigsam, regungslos in der einzigen Tiefe Gottes verharrt, dass Angelus Silesius vor der herrlichsten italienischen Landschaft die Augen schloss — das heisst *μύειν* — und jenes ungeheure Wort «mundus pulcherrimum nihil» sprach. Der Romantiker löscht die Erde nicht aus, und sein Leben und Schaffen charakterisiert eine eigentümliche schweifende Unrast, Betriebsamkeit, Wanderlust, Sehnsucht, Gier. Man könnte sagen, sein *Ziel* sei die mystische Einigung des Gemüts mit Gott. Die philosophische Formel, die Fichte für dieses Bemühen bereitgestellt hat, lautet: Erweiterung des empirischen Ich zum absoluten Ich. Das soll indes nicht so geschehen, dass die Farben des Irdischen zugunsten von Gottes Weiss erlöschen, vielmehr so, dass, wie im Prisma, die Strahlen des ganzen Spektrums sich wieder sammeln zu dem einen Licht, von dem sie ausgegangen sind. Im Gegensatz zu dem Wort der Bibel darf der Mensch das Leben nicht verlieren; er muss es im Ganzen gewinnen, um sich des Ewigen zu versichern. Das ist das Programm der unendlichen «progressiven Universalpoesie». Der romantische Geist bricht auf, um ein Reich zu erobern, das über das Mass und die Vorstellungskraft eines sterblichen Menschen geht. Die Kühnheit dieses Entschlusses hat die Nachwelt in Erstaunen versetzt. Man könnte jedoch mit dem gleichen Recht von dem bodenlosesten Leichtsinn sprechen. Denn der Romantiker glaubt ja nicht ins Unbekannte vorzustossen. Er ist von vornherein überzeugt, dass er überall seinesgleichen finde, dass jede Provinz durch die er zieht, sein angestammtes Eigentum sei und also nur gelte, die längst bereit gehaltenen Kronen aufs Haupt zu setzen. Daraus erklärt sich, wie er vorgeht, nicht geduldig, Schritt für Schritt, sondern gleichsam getragen von Zuversicht, von scheuen Liebeserklärungen oder jubelnden Zustimmungen berauscht, in jenem Taumel der *Frisch-Fahrt,* den Eichendorff in die Worte fasst:

«Laue Luft kommt blau geflossen,
Frühling, Frühling soll es sein!

Waldwärts Hörnerklang geschossen,
Mut'ger Augen lichter Schein;
Und das Wirren bunt und bunter
Wird ein magisch wilder Fluss,
In die schöne Welt hinunter
Lockt dich dieses Stromes Gruss.»

Die zweite Strophe aber lautet:

«Und ich mag mich nicht bewahren!
Weit von euch treibt mich der Wind,
Auf dem Strome will ich fahren,
Von dem Glanze selig blind!
Tausend Stimmen lockend schlagen,
Hoch Aurora flammend weht,
Fahre zu! Ich mag nicht fragen,
Wo die Fahrt zu Ende geht!»

Eichendorff bekennt dergleichen unschuldig und getrost, weil er alle romantischen Fahrten bereits mit einem grossen Vorbehalt unternimmt, im Glauben nämlich an einen Gott, der jenseits irdischen Treibens in einer unverrückbaren Ruhe verharrt. Dennoch deutet auch hier sich die Gefahr des romantischen Daseins an. Bedenken wir noch einmal Goethes Haltung. In klarem Gegenüber erhalten sich der Mensch und die Natur. Aus dem Leben der Natur wird sorgsam ausgewählt, was mit dem Leben des Menschen übereinstimmt; das Elementare, Ungeheure, Übermächtige bleibt beiseite. Und der Mensch bewegt sich so, dass nirgends der Einklang mit dem Walten der anerkannten Natur gestört wird. Nun aber besticht der Anblick dieser Harmonie die Romantiker so, dass sie in unerhörtem Vertrauen jede Begrenzung und Vorsicht verschmähen und schlechterdings alles einbeziehen. Der Kreis des anerkannten Lebens weitet sich ins Unendliche aus, und damit auch der Spiegel des unendlichen Lebens, das einzelne Ich. Doch nur ein Gott vermag in unendlicher Weite gegenwärtig zu sein. Ein endlicher Geist verflüchtigt sich, wenn er mehr als einen bestimmten, angemessenen Raum zu erfüllen begehrt. Er streift vom einen zum anderen hin; kaum hat er ein Hier und ein Jetzt berührt, so geht er be-

reits zum Ferneren über. Er schöpft nichts aus, er wird oberflächlich — was künstlerisch zwar sehr reizvoll sein kann, aber doch nicht nachhaltig wirkt —; der überall heimisch zu sein behauptet, hat keine echte Heimat mehr; und der sich im Grenzenlosen tummelt, verliert den Boden unter den Füssen, den Standpunkt, ohne den sich kein Mensch im Ganzen orientieren kann. Mit einem Wort: die Ausdehnung des eigenen Selbst ins Unendliche kommt im Grunde einem Selbstverlust gleich. Und damit erfassen wir wohl einen Zug, den jeder Romantiker, mehr oder minder deutlich, in seinem Antlitz trägt. Er ist dem Reichtum nicht gewachsen; das grosse Erbe überstürzt ihn; er kann es nicht fassen; er meistert es nicht. «Des Lebens ernstes Führen», mit Goethe zu reden, oder das Führen der Einbildungskraft, des Geistes, der Phantasie versagt in der uferlos strömenden Flut. Dem konzentrierten «moi» der Stürmer und Dränger entspricht das romantische «je», das keinen Akzent trägt und seinen Sinn in dem jeweils folgenden Verbum erschöpft.

Das Fragmentarische, Aphoristische vieler romantischer Äusserungen gehört in diesen Zusammenhang, aber auch die charakterlose stilistische Schauspielerei eines Ludwig Tieck und, in der Spätromantik, die ungeheure Bedeutung der Magie, der entrückenden und hinreissenden Mächte, an die sich der Schwache, Betörte verliert.

Wenn die Zerstreuung aber nicht in vollkommenen Wahnsinn ausarten soll, so muss das Eine im Mannigfaltigen irgendwie noch erhalten sein, und sei es auch nur als dunkles Geheimnis. Was an der romantischen Poesie am meisten auffällt und den Leser am meisten bezaubert oder verwirrt, begreifen wir erst, wenn das Verlangen, das Eine zu finden uns ebenso deutlich ist wie die Sucht nach unendlicher Fülle.

Der *klassische* Künstler und Denker vergleicht das Einzelne, abstrahiert vom Individuellen und nimmt den Typus wahr als Bleibendes in der Erscheinungen Flucht: ein symbolisierendes Verfahren, das einen Standpunkt und einen Hinblick auf eine bestimmte Idee voraussetzt. Dies bleibt dem romantischen Geist versagt. Er sucht das Eine, indem er die festen Konturen des Mannigfaltigen verwischt, eins in das andere fliessen lässt, indem er, wie Hegel sich ausge-

drückt hat, die Dinge in jene Nacht zurücknimmt, in der zuletzt alle Kühe schwarz sind. Oder er spielt mit Analogien und schöpft seine Lust aus dem Witz, der die unzuverlässigsten Ähnlichkeiten entdeckt und bekanntlich dem Pfarrer von Gretna Green gleicht, der alle Paare zu trauen bereit ist, am liebsten jene, deren Verbindung die nächste Verwandtschaft nicht dulden will. Eine fragwürdige Hermeneutik, welche sich aber doch einer Menge bedeutender Einsichten rühmen kann, so auf dem Gebiet der Synästhesie, der Vergleichung der Künste, der Lehre vom Rhythmus. Auch das Ziel, dem wir uns hier auf Umwegen anzunähern versuchen, das Eine im Stil der Dichtung und der Musik der Romantik ausfindig zu machen, ist ein Gedanke, der seine romantische Herkunft nicht verleugnen darf, auch wenn wir nicht mehr im Glauben jener Epoche befangen und deshalb vielleicht imstande sind, zu begrenzen, zu unterscheiden und uns bestimmter zu fassen.

Nach alledem bleibt zu bedenken: Es ist nicht möglich, die Romantik aus einem bestimmten Programm oder einer bestimmten Philosophie zu verstehen. Fichte z. B. hat für Wakkenroder keine Bedeutung gehabt. Brentanos Lyrik unter dem Titel «progressive Universalpoesie» zu erklären, hielte schwer. Eichendorff wird von der Idee der Vermischung der Künste kaum berührt. Er hat sie mindestens durch seine eigenen Werke wenig gefördert. So sind Programme, Weltanschauungen, sittliche oder ästhetische Postulate immer nur mögliche, aber nicht unerlässliche Konsequenzen der einen gemeinsamen Haltung, des Stils.

Dies müssen wir im Auge behalten, wenn wir bei dem Schritt aus dem Reich der Dichtung in das Reich der Musik nicht unversehens straucheln wollen. Es kommt uns keineswegs darauf an, den Stil der romantischen Musik aus dem der Dichtung abzuleiten. Die Musiker möchten uns sonst jene unübertrefflich ironische Antwort erteilen, die Corot gab, als ein Ästhetiker seine Bilder nach Ideen und Problemen untersuchte: «Non, monsieur, la peinture est plus bête que cela». Nur darum handelt es sich, in anderem Material das gleiche Wesen aufzuzeigen, das sich im Schrifttum hinter allen wechselnden Erscheinungen der Romantik erhält.

Ich lege deshalb wenig Wert auf jene literarischen Anspielungen romantischer Musik, wie sie z. B. Schumann, zumal in seinen früheren Werken, liebt. Gewiss, wenn er in den *Papillons* die Geräusche der Faschingsnacht beschwört, im *Carnaval* ganze Maskengruppen in Tönen der Phantasie vermittelt und in den *Davidsbündlertänzen* Eusebius und Florestan die geistreichste Zwiesprache führen lässt, so ist das romantisch wie jene Verschmelzung verschiedener Sinnesbereiche, die etwa Novalis in seinen Fragmenten erwägt. Und Schumann, selber ein Literat, war sich solcher Zusammenhänge bewusst. Wie stünde es aber hier mit Schubert? Man könnte vielleicht die Blüte des Lieds aus dem Synkretismus der Künste erklären. Daneben finden sich aber die reinsten Instrumentalkompositionen, die nur Musik und nichts anderes sind und die doch jeder Hörer als Schöpfungen eines romantischen Geistes empfindet.

Aufmerksamer müssen wir aber werden, wenn Schumann gelegentlich eine Folge von Tönen als «innere Stimme» bezeichnet. Das trifft den Charakter romantischer Melodie, ja bereits des romantischen Tons. Die innere Stimme ist die Stimme im Innern des Menschen und der Natur, das «Lied, das in allen Dingen schläft», der «leise Klang in allen Tönen», um auf das Motto über Schumanns C-dur-Phantasie anzuspielen. Sie wird vernehmlich etwa im Cello, das jetzt erst zu sich selber kommt und anders klingt als noch in jenen Quartetten, in denen es Mozart, dem preussischen König zuliebe, begünstigt hat. Oder wir hören sie im Waldhorn, in den Klagen der Oboen, auf dem Klavier, wenn die führende Stimme in die tieferen Lagen versetzt ist und sich rätselhaft in dem dichten Gewebe der Akkorde verliert. In dieser inneren Stimme fühlt der Romantiker alle Wesen vereint. Und hörbar wird dies so, dass der Ton eine eigene Resonanz gewinnt, die der klare klassische Ton nicht kennt. Er breitet sich aus, schwingt weiter und löst, wo er hinschwingt, dieselbe Schwingung aus. So, wenn der Jägerchor im *Freischütz* den Dreiklang aushält und der grüne Wald in dem Klang zu beben scheint, oder Oberons Ruf im *Sommernachtstraum* die schlummernde Seele der Landschaft weckt. Beweisen lässt es sich nicht, doch es scheint mir auch keines Beweises be-

dürftig zu sein, dass ähnlich die Vokale klingen, wenn Clemens Brentano so anhebt:

«Hör', es klagt die Flöte wieder,
Und die kühlen Brunnen rauschen . . .»

Auch diese Laute stehen nicht fest; auch sie verschweben und ziehen einer fernen, geahnten Heimat zu, die schon bereit ist, echogleich die zarte Evokation zu erwidern.

Dasselbe Zerrinnen in Eines, dieselbe Aufhebung des Unterschiedenen und des festen Gegenübers verrät sich nun auch in anderer Beziehung. So lieben es die Romantiker, ihre Melodien in ein allumfliessendes Element zu betten. Ich denke an Webers Sonate in As-dur. Wir hören zuerst ein Motiv, das in seiner einfachen, männlich-festen Struktur sehr wohl auch in Sonaten von Mozart oder Beethoven denkbar wäre. Aber nun zeichnen sich seine Schritte nicht säuberlich ab; der As-dur-Dreiklang, wiederholt zurückgerufen, schlägt die einzelnen Töne in einen weichen Mantel ein und verhüllt das lineare Gebilde. Ernst Kurth [1] — dem ich hier überhaupt, nächst Gustav Becking [2], Wesentlichstes verdanke — weist auf die Bedeutung des Orgelpunkts in romantischen Kompositionen hin. Der Orgelpunkt bei Bach und in älteren Werken ist ein Fundament, auf dem die feste Burg eines ungeheuren Finales sicher steht. Der Orgelpunkt im zweiten Satz von Schuberts B-dur-Sonate z. B., zerstäubt in leise gebrochene Oktaven, oder in Nikolais Ouvertüre zu den *Lustigen Weibern von Windsor* verschleiert die Linien wie Duft eine Landschaft. Der Gebrauch des Pedals wird hier problematisch. Ich weiss nicht, ob ich nur eigene Sünden bekenne, aber es scheint mir doch so, dass der Interpret von Schuberts, Webers und Schumanns Klavierkompositionen des öftern in die Versuchung gerät, auch dann das Pedal zu halten und also den Schleier nicht zu lüften und weiter zu flimmern und schimmern, wenn das Gesetz der Harmonie Sonderungen verlangt. Dann lässt er sich sozusagen noch weiter in das Eine hineinziehen, als der Komponist es sich erlaubte, und muss

[1] *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan.* 3. Aufl. 1927.
[2] *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle.* 1928.

als Künstler verlieren, was er als Romantiker gewinnt — ein Zeichen, dass die Erfüllung romantischer Sehnsucht jenseits des Kunstwerks liegt.

Ich möchte auch hier die stilistische Analogie der Literatur erwähnen und glaube, sie in der magischen Wirkung des romantischen Reims zu finden, in jenen Folgen gleicher Klänge, die oft das Erfassen des Sinns erschweren, zumal in den Assonanzen von Brentanos *Romanzen vom Rosenkranz*, die manchmal fast vergessen lassen, dass die Erzählung sich fortsetzt und jetzt dies, jetzt jenes berichtet wird.

Wir können uns aber noch einfacher äussern. Es gibt ein Wort, das ebenso die Musik wie die Poesie trifft: Stimmung. Schon Tieck hat Stimmung als ahnungsvolle Einheit über das Viele gebreitet, mit höchstem romantischem Recht; denn wie wir von der Stimmung des Abends sowohl wie von der Stimmung der Seele reden, ist in der Stimmung das Äussere und das Innere ununterscheidbar eins. In diesem Sinne stimmungsvoll ist auch die romantische Musik. Und als der unentbehrlichste Träger der Stimmung erweist sich die Harmonie, die in der Romantik eine neue, ungeahnte Bedeutung gewinnt.

Offensichtlich ist das Gleichgewicht, das die Klassiker zwischen Melodie und Harmonie bewahrten, zugunsten der Harmonie gestört. Entscheidende Vorgänge spielen sich in der Folge von Harmonien ab. Wenn wir bei Bach in scheinbar rein harmonisch aufgebauten Stücken, z. B. in dem ersten D-moll-Präludium des *Wohltemperierten Klaviers*, die verborgene Polyphonie vernehmen, so ziehen uns umgekehrt sogar an den seltenen, eigentlich nur aus archaischem Interesse geschaffenen Fugen Mendelssohns und besonders Schumanns harmonische Ereignisse an; und beinahe möchte man lächeln, wenn es der Meister sich nicht versagen kann, dem Vorbild Bachs zum Trotz, in strenge, entsagungsvolle Polyphonie tönende, linear nicht mehr gebundene Akkorde einzumischen.

Den grössten Vorteil aber zieht der Romantiker aus den Möglichkeiten der enharmonischen Verwechslung. Denselben Akkord auf zwei verschiedene Tonarten zu beziehen oder, was den romantischen Intentionen vielleicht noch besser entspricht, zwei verschiedene Tonarten an einem Akkord teil-

nehmen zu lassen, das leistet dasselbe — wenn wir nur wieder auf den letzten stilistischen Grund zurückgehen — wie die Verwandlung im Märchen, die mystische Analogie, die ganz entfernte Dinge mühelos gleichsetzt, oder auch wie der romantische Witz, der alles zusammenzukoppeln, alles (um den erotischen Sinn des Prozesses anzudeuten) zu kuppeln vermag. Enharmonik ist nur möglich auf Grund der gleichschwebenden Temperatur. Innerhalb der reinen Tonleitern wäre keine Verwechslung möglich. Drum, wenn z. B. as und des auf einmal in gis und cis übergehen, verwischt sich in einem unfassbaren Moment das Bild; ein Hauch läuft über den Spiegel, und wenn er schwindet, stellt sich das gleiche Gebilde verändert dar. Ich wüsste nichts, was romantischer wäre als diese täuschende Gleichheit, die durch leiseste Undeutlichkeiten erzielt wird. So mögen sich immerhin auch schon vor der romantischen Ära gewisse Möglichkeiten der Enharmonik entfalten; erst jetzt ist das Klima günstig für diese schillernde Blüte der Musik.

Und zugleich gedeihen jene eigenartig erregten Rhythmen, für die wir uns am liebsten auf Carl Maria von Weber und Schumann berufen. Schumanns Neigung zu Synkopen, zum Ineinanderlegen von 6/8 und 3/4 Takten, dreigliedrigen und zweigliedrigen Gruppen, will nur auf rhythmischem Gebiet dieselbe Verwirrung stiften, mit der uns auch die Enharmonik bezaubert. Geflissentlich vermeidet er oft das stetige Schreiten von Takt zu Takt und legt es sogar im Notenbild darauf an, die Grenzen zu verwischen, indem er etwa über den Taktstrich hinweg durch Querbalken eine Sechszehntelgruppe zur Einheit zusammenfasst. Für das Übereinanderschieben verschiedener Taktsysteme gibt es im Schrifttum natürlich keine Entsprechung. Immerhin dürfen wir auf gewisse Eigentümlichkeiten der romantischen Metrik aufmerksam machen. Wenn Eichendorff z. B. beginnt:

«Du weisst's, dort in den Bäumen
Schlummert ein Zauberbann . . .»

oder wenn Brentano schliesst:

«Schlafe, mein Freund, o schlafe,
Bis ich wieder bei dir bin . . .»

so füllt die Gruppe «schlummert ein» einen Zweivierteltakt mit einer Triole, die Gruppe «bis ich wieder» einen Dreivierteltakt mit einer Quartole, wie uns das etwa aus Chopins Scherzo op. 39 und vielen anderen romantischen Werken bekannt ist und wie es doch wohl bei älteren Meistern höchscens ausnahmsweise vorkommt. In der Dichtung wird so der regelmässige Jambentrott unterbrochen. Man könnte nun entgegnen, das geschehe auch schon im Knittelvers, dem Lieblingsmass des Sturm und Drang, und in den freien Rhythmen, die Goethe in seiner Frankfurter Lyrik wählt. Gewiss, doch diese Bemerkung, statt uns einzuschüchtern, bestärkt uns nur, und hilft uns vielleicht sogar weiter im Verständnis des romantischen Stils. Die Knittelverse und freien Rhythmen des Sturm und Drang sind aus dem Widerspruch gegen den Alexandriner und andre Opitzisch geebnete Verse entstanden und können deshalb einen gewissen rebellischen Charakter nicht verleugnen. Sie klingen holperig oder werden mit Energie herausgestossen. Starktöne sind immer sehr ausgeprägt. Wenn der romantische Dichter von dem Jambengleichmass abweicht, lehnt er sich nicht auf, sondern er gibt nach. Er lässt sich gehen und fast willenlos treiben, wohin es die Seele zieht. Das ist das Entscheidende, nicht die Aufhebung der Regel an und für sich. Und damit erst vermögen wir auch den romantischen Reiz von C. M. von Webers Rhythmen zu beschreiben. Weber nämlich liegt offenbar wenig daran, dem Taktstrich auszuweichen. Im Gegenteil! Ich brauche nur die *Aufforderung zum Tanz* zu erwähnen, um keinen Zweifel darüber zu lassen, dass er geradezu begeistert, wenn auch ohne besonderen Nachdruck, den Ton auf die guten Taktteile legt. Mit Vorschlägen, Trillern und Passagen schwingt er sich auf das Eins und weiter, dem nächsten guten Taktteil zu. Doch eben! Es reisst ihn darauf hin. Ein Wirbel scheint ihn zu fassen, der ihn selber wie den Hörer entführt. Und damit komme ich zu der Erklärung, die Gustav Becking in seiner Studie *Zur musikalischen Romantik*[1] gibt: Die klassischen Musiker *führen*, die romantischen

[1] Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1932.

aber *werden* geführt. Ich glaube kaum, dass sich eine umfassendere Bestimmung finden lässt. Von da aus werden die unbeherrschten seligen Längen Schuberts verständlich, das Schwelgerische in Chopins Klängen, sein «Rubato» — schon das Wort mag uns bedeuten, was da geschieht: der Künstler wird sich entrissen, geraubt — die aufgeregten Akzente Schumanns, Webers tänzerische Gebärden. Exzentrisch ist diese Musik. Der Geist ihrer Schöpfer «mag sich nicht bewahren»; er gibt sich hin in blindem Vertrauen, dass überall eine Heimat sei und das Element, ein übermächtiges Fluidum, ihn mit Liebe umfange. Und immer wieder findet ein solches Vertrauen sich wunderbar belohnt, aber nur flüchtig; kein Hier und Jetzt als sicherer Aufenthalt genügt, und was nur irgend als Standpunkt in Frage kommen könnte, wird gerne vermieden. Ein grösserer Gegensatz ist nicht denkbar als die Art, wie Haydn in der Tonica Posto fasst — der berühmte Paukenschlag diene als Symbol — und die Neigung zumal der späteren romantischen Meister, der Tonica auszuweichen und gar noch am Ende der Phrase in einen Septimenakkord und darüber hinaus in die None zu entrinnen.

Ähnliches bedeutet die romantische Störung der Symmetrie. In Hegels *Ästhetik* steht der Satz:

«Das Ich ist nicht das unbestimmte Fortbestehen und die haltungslose Dauer, sondern wird erst zum Selbst, als Sammlung und Rückkehr in sich.»

Als Beispiel für diese Rückkehr in sich selbst führt Hegel, ausser dem Takt, die Säulenreihen der Architektur und andere symmetrischen Ordnungen an. Und zweifellos gründet das Wohlgefallen an einem symmetrischen Aufbau in der Bekräftigung der Identität. Dem dienen die meisten symmetrisch gegliederten, in gerade Zahlen von Takten gefassten Melodien der Klassik, ferner Mozarts Begleitfiguren mit der Senkung auf eins und drei, durch die sich noch der einzelne Takt in symmetrisch geordnete Teile spaltet. Aber Hegel erweist sich auch hier als Widersacher der Romantik. Die Romantik empfindet gerade die feste Identität nicht mehr als Glück. Nicht hier, im Wahrnehmbaren — im Unendlichen hofft sie sich zu begegnen und erst, wenn alles ausgemessen ist, in sich selbst zurückzukehren. So teilt sie

gern ungleichmässig ab und neigt zu unteilbaren Zahlen. In Chopins erster Klaviersonate erscheint bereits der Fünfvierteltakt, und im *Tristan* dürfte sich niemand getrauen, irgendwo eine Mitte zu finden und einen Pfahl einzuschlagen, um den das Einzelne sich gruppiert.

Das legt uns schliesslich noch das Problem der kompositorischen Formen nahe. Hier dürfen wir nicht übersehen, dass die ersten Romantiker, ziemlich unbefangen zunächst, die Form der Sonate, der Symphonie von der Klassik beziehen und mit der Gewandtheit des Epigonen sich ihrer zu bedienen wissen. Mendelssohns formale Virtuosität ist dafür repräsentativ. Bald zeigt sich aber, dass ein neuer Most in die alten Schläuche gefüllt wird und dass die Schläuche das nicht aushalten. Haydn, Mozart, Beethoven nämlich messen zu Beginn sorgfältig den ganzen Raum einer Sonate aus, zumal Beethoven, der gern mit einem ganz primitiven Thema einsetzt, um ja in der Folge keine Möglichkeiten der Steigerung einzubüssen und das Gesamtinteresse in gehöriger Weise zu verteilen. Was aber soll geschehen, wenn Schubert gleich mit einer überschwenglich ausladenden Melodie beginnt? Er gibt sich hin und ist in der Folge nicht mehr imstande, sich wieder zu finden. Ohnehin fällt die Reprise als solche, aus Gründen, die uns jetzt bekannt sein dürften, dem Romantiker lästig. So tritt sie meist recht äusserlich ein und entbehrt des Ereignischarakters, den ihr Beethoven immer zu geben vermag. Die eigentliche crux der romantischen Sonate ist aber die Durchführung. Der Name schon besagt, dass es hier darauf ankäme, überlegen zu führen. Schubert, Chopin, Schumann aber führen nicht sicher, weil sie den eigenen Tönen nicht gegenüberstehen, weil es sie mitreisst und weil ihnen so, da der Boden unter den Füssen schwindet, die Umsicht bald verloren geht. Ich bin mir im Klaren darüber, dass ein so kluger und zuchtvoller Künstler wie Schumann in seiner mittleren Epoche imstande war, solche Schwierigkeiten zu meistern. Das ändert aber nichts an dem Umstand, dass die Form der Sonate, statt wie bei den klassischen Meistern sich ebenso aus der Thematik zu ergeben, wie die Thematik sich ihr einfügt, statt also organisch zu sein, von aussen mit Zwang wie eine Zange wirkt und nicht zum Wesen der

Sache gehört. Wesentlich ist das Impromptu, die Phantasie, ein Musizieren nach geheimer Weisung der Seele; und wenn wir auch Wagner nur mit Vorbehalt noch zur Romantik rechnen dürfen, da er bereits zu willentlich mit den Errungenschaften der Zeit umgeht, erfüllen doch seine Technik der Leitmotive und seine unendliche Melodie ihren überschwenglichsten Wunsch.

Hier fällt uns ein rascher Seitenblick auf die Poesie am wenigsten schwer. Es ist leicht zu erkennen, wie Goethe sogar seine lyrischen Äusserungen noch führt und selbst in Stücken wie *Wanderers Nachtlied*, im Lied *An den Mond* mit Zeilen schliesst, die fast als Pointen gelten können, indes ein Dichter wie Brentano sich schon in den ersten Versen ausgibt und in den späteren nur noch nachlauscht oder ins Wesenlose entgleitet. Vom Roman und vom romantischen Drama zu reden, erübrigt sich. Der Mangel an Umsicht ist offenkundig. Gerade den verheissungsvollsten romantischen Dichtungen fehlt der Schluss, der Schluss, in dem sich ein Kosmos reinlich in sich selbst begrenzen und von andern uferlosen Möglichkeiten des Lebens abheben würde. —

Das muss genügen. Als Experiment und fragmentarische Darstellung des romantischen Geistes möge es gelten. Verlorene Mühe wäre es, alle Wesenszüge herausarbeiten und das Thema erschöpfen zu wollen. Genug, wenn Eines klar geworden ist: jene Verwandtschaft zwischen dem musikalischen und dem poetischen Stil, die uns berechtigt, in beiden Bereichen eindeutig von Romantik zu sprechen. Gerade damit aber drängen sich uns nun weitere, unbequeme, ja wohl verwirrende Fragen auf. Ich kann sie nur noch flüchtig streifen.

Wir haben die literarische Romantik aus der Geschichte der ganzen Goethezeit zu deuten versucht. Die Goethezeit erscheint als Einheit. Sie kündigt sich an im Sturm und Drang als zukunftsfroher, noch leerer Geist. Die Klassik sichert sich eine erfüllte, wohlbemessene Gegenwart. In der Romantik überflutet die Fülle des Lebens den Einzelnen. Das Erbe wird zu schwer. Sie kann es nicht halten und endet in jener Schwermut, die Schelling in später Stunde als tiefste Tiefe der Seele bezeichnet hat. Dass sich hier die Geschichte eines

geistigen Lebenwesens vollziehe, wäre wohl in umfassender Darstellung mit Evidenz zu erweisen. Wenn ich nun aber das Gleiche von der Musikgeschichte behaupten will, so trete ich nicht so sicher auf. Problematisch ist zunächst der musikalische Sturm und Drang. Becking hat zwar den explosiven Rhythmus eines Stamitz, Schobert und einiger Söhne Joh. Seb. Bachs in einer Weise beschrieben, dass ohne Zwang ein Vergleich mit der Dichtung Klingers und Müllers möglich wäre. Allein die Basis des Vergleichs wäre doch zu schmal, ganz abgesehen von chronologischen Schwierigkeiten: der musikalische Sturm und Drang eilt dem der Literatur voran. Haydn und Mozart als Klassiker neben Goethe, Beethoven neben Schiller zu sehen, ist ein Einfall, den man auszuspinnen nicht müde wird. Die Beziehungen sind verbürgt. Nicht nur der systematische, auch der historische Forscher findet Material. Wie aber steht es mit der Romantik? Unsere Erklärung, dass die romantischen Dichter und Denker Erben Goethes, Herders, Winckelmanns, Lessings seien, begabt mit einem Reichtum, den die ältere Generation erschlossen, und mit Organen, die sich an überlieferten Kunstgegenständen gebildet, diese Erklärung braucht uns an sich noch keine Verlegenheit zu bereiten. Auch die romantischen Musiker übernehmen schon eine vollendete Kunst und fühlen sich durch die klassische Harmonie und Melodik zu einem ähnlichen Vertrauen berechtigt wie Schlegel durch Fichtes Philosophie oder Tieck durch den Tonfall Goethescher Prosa. Warum aber blüht der romantische Stil in der Dichtung früher als in der Musik? Da aller Glanz bereits von der Jenaer Frühromantik gewichen ist, sind erst die frühesten Spuren romantischer Klänge im Schaffen E.T. A. Hoffmanns und Prinz Louis Ferdinands zu erkennen. Und Schumann und Chopin wirken in einer Zeit, da auch Brentano und Eichendorff schon von Erinnerungen zehren und alt, müde, den traurigen Ausgang ihrer Jugendhoffnung beklagen. Wäre es so, dass die Musik auch sonst den anderen Künsten nachfolgt, Eule Minervas, die erst in der Dämmerung ausfliegt gleich der Philosophie? Wie etwa Joh. Seb. Bach als Musiker des Barock Jahrzehnte später kommt als die barocken Dichter? Das trifft zum mindesten auf die Musik der Klassi

nicht zu, die uns bei diesem Anlass am meisten interessiert. Oder wäre es so, dass die Musik romantischen Verführungen nicht so leicht wie die anderen Künste erliegt? Es gibt uns zu denken, dass Wackenroder, Tieck und sogar noch E.T. A. Hoffmann alle Musik als romantisch bezeichnen und unbekümmert Kompositionen Beethovens, Mozarts und alter Meister der Kirche für ihr eigenes Programm und ihre Tendenzen in Anspruch nehmen. Das hat insofern Sinn, als die Musik sich als gegenstandslose Kunst darstellt und Aufhebung des Gegenstandes ein Ziel der romantischen Sehnsucht ist. Wo deshalb bildende Kunst und Dichtung an ihren Grenzen herumlaborieren, da ist die Musik bei sich zu Hause und hat es gleichsam nicht nötig, die magische Innigkeit über die Massen zu steigern. Erst später genügt auch ihre Sprache dem unersättlichen Geist nicht mehr und hebt das bezaubernde, aber gefährliche Spiel mit dem Unendlichen an, das zu beschreiben seit einem Jahrhundert ein lockendes und, wie wir einsehen müssen, nie restlos befriedigendes Geschäft ist.

SITUAZIONE DELLA POESIA ITALIANA DI OGGI

Di Mario Luzi.

Nota: *Mario Luzi è nato a Firenze nel 1914. Ha pubblicato, di critica,* L'Opium Chrétien, *Modena 1938, e* Un'illusione platonica e altri saggi, *Firenze 1941; di poesia varie raccolte di versi:* La Barca, *Modena 1935 (2a ed. 1942),* Avvento notturno, *Firenze 1940,* Un Brindisi, *Firenze 1946,* Quaderno gotico, *Firenze 1947; e infine un libro di prose,* Biografia a Ebe, *Firenze 1943.*

Nella generazione di poeti che segue quella di Montale, di Ungaretti, di Saba, cioè in quella che era dei giovani fino a ieri, e tocca adesso la soglia dell'età adulta, il nome di Luzi è fra i più importanti. L'intensa e inquieta ricerca che ha caratterizzato nei suoi primi dieci anni la vita di questa nuova poesia ha trovato in Luzi il più profondo e il più tenace esponente. Ora in questo suo studio egli ci mostra la posizione dei nuovi poeti di fronte agli immediati predecessori, nella luce dell'intera tradizione della poesia italiana, e di fronte a sé stessi.

Nelle prime pagine del saggio (pp. 203—209) egli ci descrive, esplorandola tutta dall interno, qual'è l'essenza del mondo poetico che si formò in Italia dopo il periodo dannunziano, fra le due guerre mondiali; per poi far vedere (pp. 203—213) come questo mondo poetico si presentò agli occhi dei più giovani e in qual modo la loro nuova poesia vi si confronta.

Egli comincia con l'accennare (pag. 203—204) allo stato tumultuoso di polemiche in cui si è trovata a vivere la poesia italiana fra le due guerre, e come sia difficile inserirla nella tradizione poetica italiana. E rileva l'errore della maggioranza dei critici nel vedere tale poesia come un normale svolgimento di quella tradizione formale.

Proprio nell'evitare tale errore ha un significato (pag. 204) la critica ermetica, dice Luzi; e insiste sulla mancanza di una poetica dell'ermetismo come scuola stilistica, e sulle ragioni per cui la formula stessa di ermetismo è inopportuna.

Ma, egli dice, se l'ermetismo, se la poesia italiana moderna non è, se non apparentemente, una scuola, in cosa consiste la comune modernità, il tono che oggi fa uniti e vivi tanti poeti in sé diversi e soli, come Campana, Rebora, Ungaretti, Montale ecc.?

La loro comune esperienza (pag. 206—207), che pure in ciascuno prende aspetti differenti, è la «coscienza» della squallida e tragica immagine dell'uomo moderno nel mondo che lo circonda e lo isola: immagine che la poesia italiana della fine dell'800 aveva tradita, rinunziando ad assumerne la coscienza, la responsabilità, la disperazione. La troviamo invece nelle varie voci di Campana, Ungaretti, Montale.

I caratteri di questi poeti (pag. 207—208) rispetto alla tradizione, alle correnti simboliste, al modo di vedere il mondo della realtà stanno alla base del loro linguaggio così diverso da quello dei poeti che li precedevano.

E come si presentò il mondo di questi poeti ai più giovani? Luzi svolge (pag. 209—210) una serie di osservazioni sul soggettivismo caratteristico della loro poesia, e su come esso contrasta con le esigenze nuove, più aperte; ad uno solo non è mancata una espressione più completa, Dino Campana, ed in lui i più giovani hanno sentito una risposta al loro vitale bisogno di libertà e di movimento. Una poesia di Campana, citata per intero, serve a testimoniare il gusto di lettura della generazione di Luzi per quanto riguarda questo periodo di poesia, e la necessità di un senso più vasto della vita come materia poetica.

In questa diversità (pag. 211—212) di esigenze consiste principalmente il trapasso ai poeti nuovi ed il loro atteggiamento attuale; essi non si sono limitati a derivare da Montale o da Ungaretti un'evoluzione stilistica, un «tecnicismo letterario», come alcuni di un tempo intermedio.

Come con una felice sopresa Luzi constata nell'ultimo libro di Ungaretti il timbro della nuova voce, come se il poeta avesse saputo ancora una volta avvertire ed esprimere i fermenti del nuovo tempo.

*

— I più importanti degli altri poeti di cui si parla nel saggio sono, cronologicamente, i seguenti:

— Dino Campana, nato nel 1885 a Marradi (Toscana), morto nel 1932. Le sue opere sono state raccolte completamente in due volumi a cura di E. Falqui, Firenze 1942.

— Giuseppe Ungaretti, nato ad Alessandria d'Egitto nel 1888. Le sue opere in edizione definitiva sono stampate presso Mondadori e ne sono apparsi tre volumi. In prosa, Scritti di viaggio e di letteratura, *in cinque volumi.*

— Eugenio Montale, nato a Genova nel 1896. Opere princip., Ossi di seppia *(1925),* Le Occasioni *(1939),* Finisterre *(1943).*

— Salvatore Quasimodo, nato a Siracusa nel 1901. Opere princip., Acque e terre *(1930),* Oboe sommerso *(1932),* Erato e Apollion *(1936),* Ed è subito sera *(1942),* Con il piede nemico sopra il cuore *(1946).*

— Leonardo Sinisgalli, nato a Montemurro (Lucania) nel 1908. Op. princ., 18 Poesie *(1936),* Poesie *(1938),* Campi Elisi *(1939),* Vidi le Muse *(1944),* Horror Vacui *(1945),* Fiori pari fiori dispari *(1945),* Nuovi Campi Elisi *(1947).*

Il gruppo dei più giovani, oltre a Luzi stesso, comprende:

— Alfonso Gatto, nato a Salerno nel 1909. Opere princip., Isola *(1932),* Morto ai paesi *(1937),* Poesie *(1939 e 1941); e alcuni libri di prose, come* La sposa bambina *(1943).*

— Vittorio Sereni, nato a Luino (Varese) nel 1913. Opere: Frontiera *(1941);* Poesie *(1943);* Diario di Algeria *(1947).*

— Alessandro Parronchi, nato a Firenze nel 1914. Opere di poesia: I giorni sensibili *(1941);* I visi *(1943).*

*Evidentemente Luzi avrebbe potuto far molti più nomi se la sua intenzione fosse stata di tracciare una rassegna. Ma non era una rassegna che gli premeva; e a chi volesse un quadro particolareggiato e insieme rapido degli «effettivi» di questa poesia, possiamo consigliare l'*Antologia della poesia italiana contemporanea, *due volumi a cura di G. Spagnoletti, Vallecchi editore, Firenze, 1946.*

(Fredi Chiappelli).

*

Non so quanto riesca facile a chi non è dell'ambiente rendersi conto dell'aspetto paradossale che presenta in Italia la poesia dei nostri giorni col suo territorio arido qua, e là rigoglioso a seconda delle zone, lavorato e barbarico. E se voi trovaste tutto ciô ovvio, la mitologia polemica che la circonda varrebbe, certo, a disingannarvi e a mettervi sull' avviso. Per anni tale polemica ha sommerso completamente le individualità, trascurato la natura singolare delle opere per mettere in discussione addirittura l'esistenza d'una poesia nuova, attuale. La disputa era dunque totale; miraggi, esaltazioni, orrori, abbandoni, resipiscenze, riconoscimenti avevano fatto di questa una specie di terra di pionieri, nella quale solo più tardi doveva intervenire un lavoro ordinato e, vorrei dire, motivato di ricerca e di valutazione. Ciô che ne è emerso appartiene oggi al meglio della cultura europea forse con più disinvoltura di quanta ce ne fu nell'accogliere codesto innesto all'interno della nostra tradizione. E ciô dipese, evidentemente, non dalla tradizione italiana tanto vasta da abbracciare gli atteggiamenti dello spirito più disparati non solo, ma le ipotesi della bellezza più discordanti com'è naturale pensare di una civiltà poetica che già ai suoi inizi aveva dato espressioni così diverse e così convinte come quelle di Jacopone, di Guittone e del Calvalcanti; ma dipese dal fatto che tutto il secondo ottocento aveva dato di essa un'interpretazione limitatamente formale e, se è possibile convenire sul significato di una parola tanto pericolosa, estetizzante.

Ora, l'errore di gran parte della nostra storiografia critica consiste nel presentare la nascita della poesia contemporanea come un rivolgimento nel gusto, una innovazione del linguaggio, e insomma come una semplice operazione estetica che, senza dubbio, l'abitudine della nostra società sarebbe stata disposta e pronta ad accogliere, come dimostra la fortuna di Gozzano o di Palazzeschi. I fatti, oggi una prospettiva assai netta ci aiuta, stanno ben altrimenti e, ammesso che sia necessario parlare in questo caso di un salto piuttosto che

di una lenta trasformazione interna, il salto si verificherebbe non tanto tra l'aulicità classicistica dannunziana e pascoliana e il prosastico dei crepuscolari o il modernismo dei futuristi, quanto tra questi ultimi aspetti e quelli nuovi che presentò subito l'opera di Rebora, di Ungaretti e poi di Montale. Voglio dire che nei crepuscolari e nei futuristi era evidente l'intenzione polemica contro il gusto della tradizione ottocentesca e, come sempre avviene che i contrari si battano sullo stesso terreno e con ragioni conformi, non si distaccarono, se non per quanto vi è di superficiale in una dichiarazione di gusto, dalla *ratio poetica* che fu propria dei loro avversari. Per effetto contrario, e anche per dimostrare come le sedizioni in questo campo non servano a nulla, potremmo soffermarci a rilevare l'assimilazione profonda dei testi dell'ultimo ottocento da parte di coloro che si rivelarono come veri nuovi poeti e che avevano diretto in ben altra direzione i loro sforzi, che verso una rivolta da manifesto: sarebbe inutile, ad esempio, indicare a coloro che conoscono l'opera di Montale i luoghi di derivazione o di reminiscenza pascoliana e più ancora dannunziana, oltre a quelle dei suoi *genii loci*.

Dovremo pertanto concludere che la nuova poesia italiana non può vantare alcuna professione di fede nel campo dell'espressione? Quando si pensi che la polemica ha tratto origine proprio da certi elementi formali più appariscenti, la supposizione corre il pericolo di apparire assurda. Tuttavia le proprietà di linguaggio che essa presenta non autorizzano l'indicazione di alcuna estetica preliminare, ciò è altrettanto sicuro quanto è ingombrante e irrimediabile l'errore di quei critici che hanno voluto iniziare il loro lavoro d'interpretazione da questo punto d'avvio. Tale equivoco mette fuori strada, preclude l'intelligenza: qui risiede la causa di questo fatto solo in apparenza straordinario: che cioè l'unico processo utile di chiarificazione e d'interpretazione sia stato quello promosso dalla critica ermetica, come la si è voluta definire per parallelismo con i testi di cui partecipava intensamente la vita. Pure, dopo la grande stagione del primo ottocento, dopo Foscolo e dopo Leopardi, non si potrebbe trovare, certo, in Italia così cosciente, altrettanto risentito sia questo il nostro primo apprezzamento, a tal punto efficace

uno sforzo di investire il linguaggio di una vera funzione spirituale come è stato quello dei nuovi poeti. Ma, come allora, così anche oggi sarebbe impossibile amplificare la natura di codesto sforzo oltre i termini della risoluzione stilistica propria di ciascuno degli autori che sentirono la necessità di compierlo. Ciò significa che esso fu tanto inerente alla situazione interiore dei singoli, che sarebbe assurdo volerne ricavare una poetica generale del nostro tempo. Il loro lavoro è tanto diverso e tanto comune, quanto lo permettono la varietà profonda del sentire e del concepire e la coesistenza nel medesimo tempo; se avviene spesso di parlarne simultaneamente, il fatto si è che essi rappresentano o meglio ancora definiscono una stagione dello spirito, e non che ci propongano un'istanza di ordine teorico o comunque un'accezione inedita della poesia. Qui assistiamo, se mai, a un ripensamento fondamentale non solo della natura della poesia, ma anche della storia in cui si è formalmente costituita; a un ripensamento fatto non dal limite di un'età pregiudizialmente diversa, ma sulla soglia di una decisione o, se volete, di un'avventura sollecitate dall'intimo. Nessun accenno messianico dunque, e nemmeno il compiacimento di una scuola che si accampa nella cultura e nel gusto; ma solo la fatalità di pochi gesti individuali. E ciò è tanto ovvio per noi quando si parli di vera poesia, che avrei lasciato cadere il discorso se non mi fosse sembrato che esso servisse, ancora una volta, a caratterizzare il nostro costume di fronte a quello di altre nazioni e sopratutto a confutare il tentativo di certa critica nostra di qualificare opere così singolari con un termine che ha avuto immeritata fortuna: voglio riferirmi alla parola «ermetismo» che, in un modo così distante dal suo significato, intende alludere alle difficoltà che presentano i testi dei nuovi poeti, difficoltà che pure sono di ordine così diverso. I limiti estensivi di questa parola non sono stati mai esattamente fissati; talvolta applicata in generale a tutta la poesia contemporanea, talvolta riferita a scrittori più tardi come Quasimodo, Gatto, Parronchi, Bigongiari, essa è comunque inopportuna per tutto quello che d'intenzionale lascia intravedere, da un'estetica a una religione eleusina, e invece non ci fu. Restano, è vero, alcune difficoltà di lettura, certe

oscurità che sarebbe tuttavia assurdo interpretare, dove realmente esistono, come zone convenute per segrete partecipazioni iniziatiche, laddove riesce così naturale vederle ed ammetterle come il contraccolpo di certe illuminazioni improvvise o, in altri casi, come il prezzo dovuto pagare da chi è destinato a portare alla luce quanto nella vita reale dell' uomo è più latente e meno definito. Contrariamente all'opinione, diffusasi oggi, l'ermetismo non solo non rifiutò di parlare, ma volle se mai dire troppo, non accettando neppure i limiti tradizionali del dominio riservato all'arte.

Tutto ciò, è indubbio, secondo una prima occhiata sommaria, può conferire anche a un'attività tanto varia per origini, per propositi e per impegno, un vago colore uniforme. E' già questo un risultato positivo; la scoperta di esso appaga di per sè tutti quegli storiografi che, per mantenersi in una posizione favorevole al giudizio storico, si tengono al di fuori di tutto ciò che è vivo ed in fieri, e cioè della storia. Ma se non vogliamo fermarci a questa constatazione, in che cosa dovremo cercare il suggello della modernità, quell'imminenza nel nostro tempo che fa di Rebora e di Campana, di Ungaretti e di Montale dei poeti inevitabili, e, dei loro testi, nonostante l'esasperata solitudine di ciascuno di essi, un'esperienza compatta, determinata con esattezza nel tempo, e universale nel significato? Se questa domanda rimane aperta a tante risposte possibili, non vuol dire che non si sia con la dovuta chiarezza e intensità imposta ai critici migliori; è soltanto un fatto di natura che si ripete, per cui accade di badare prima al gesto che accompagna l'offerta, piuttosto che alla sostanza di essa che richiede quello e nessun altro gesto. Pure, si getti un rapido sguardo, e dove è andato a finire l'uomo smemorato, l'uomo di vario umore ma sempre consolabile del secondo ottocento? L'uomo che si nasconde tra le figure stesse della sua grazia? Non c'è bisogno di dipingere l'età dannunziana e pascoliana addirittura come un'epoca alessandrina, perchè risulti il contrasto con questa in cui la coscienza non solo presiede ma addirittura promuove ogni operazione poetica. E, aggiungerei, fino a tal punto che, se noi facciamo per un momento astrazione dai *Canti Orfici* di Dino Campana, prima ancora che d'interpretazion

liriche del mondo, leggendo questi nostri poeti, avremo la percezione di grandi coscienze straordinariamente attive. Tale effetto apparirà perfettamente conseguente, quando si pensi che, attraverso se stessi, hanno, per così dire, proceduto a una definizione o a una riscoperta dell'uomo quasi in senso critico, come una coscienza sempre presente imponeva. Non è in queste parole un limite che io voglio indicare, ma una condizione che espongo, una condizione non certo negativa se proprio ad essa sono dovute, quasi per un difficile ma vittorioso riscatto, certe ardite trasfigurazioni di Ungaretti, e in Montale certi slanci nel rappresentare e quella parte che vive della sua ultima simbologia allusiva.

Che cosa si debba intendere qui per coscienza, sarebbe troppo presumere dalla mia e dalla vostra eventuale confidenza con la materia, se anche soltanto tentassi di esprimermi in termini critici generali nei riguardi di uomini che la possiedono e la esercitano in accezioni e di qualità tanto particolari; e in questa che non è una rassegna ma una serie di considerazioni che aspirano all'utilità, non mette conto forse neppure rilevare come Rebora sia tutto proteso nel suo discorso così intimo da apparire privato a una rigenerazione dello spirito e della società, che potrebbe ricordare Parini, quando ci riuscisse d'immaginare un Parini più caldo e più esigente, meno soddisfatto nell'illuminismo e nel decoro neoclassico; e come la coscienza di Ungaretti si attenga a un modo puro ed elementare; e come in Montale si complichi di tutti i miti intellettuali della nostra epoca. Credo convenga meglio intendere qui la parola coscienza nel suo significato più integrale e, nello stesso tempo, più semplice. Non un luogo che accolga la sua immaginazione, non una cosa che lo conforti nel suo desiderio di certezza, nessun aspetto del mondo fenomenico che egli possa sentire reale, questa è la squallida, ma anche la tragica immagine dell' uomo moderno che la poesia italiana del secondo ottocento aveva tradita e questi nostri incontrano sinceramente dentro di sè come la necessaria premessa e come la materia inevitabile del loro lavoro. Immagine variamente accolta, pure mai rassegnata; qui risiede, io credo, la forza di queste voci. Finita nella sua involuzione mortificata la naturale dialettica

del bene e del male, come è finita l'educazione viva alle fonti della realtà, come è finita dunque anche la speranza che non può vivere al di fuori di questi elementari motivi, che cosa può dire ancora l'uomo che non sia una parafrasi della verità? Tale domanda proviene dalla disperazione, non è la rassegnata ricerca di un alibi; e la sua disperazione ci consente per un momento di mettere sul medesimo piano la rivolta, la fuga chimerica di Campana nel suo sogno colorato da cui l'uomo pare quasi assente e dimenticato, il ricorso alla memoria e alla preghiera di Ungaretti, la drammatiche dimostrazioni per assurdo di Montale. Ora, in che cosa uomini come questi potevano incontrarsi tra loro e con i loro simili, che cos'altro potevano utilmente partecipare se non questa necessità di non illudersi e di non ricorrere a delle finzioni? Non importa che il tono del loro avvertimento sia così diverso, che quello di Ungaretti sia d'un uomo che grida solitario e quello di Montale d'un uomo che cerca la connivenza della cultura borghese; una coscienza dura, imminente e profonda, mentre chiude la strada alle distrazioni, conferisce loro un grado analogo di responsabilità. In questo senso essi sono i veri testimoni della loro stagione, in una misura che cercheremmo invano raggiunta in qualsiasi altra forma della nostra cultura. Non vorrei insistere troppo su questo dato ovvio delle relazioni tra l'artista e il suo tempo; ma vorrei solo si tenesse nel debito conto questo fatto di ordine non certo minore: che esistevano ed esistono tuttora nel nostro tempo innumerevoli possibilità d'ingannarsi, energici pretesti di seduzione, e che essi li hanno in sostanza tutti evitati o respinti. Fedeli per lo meno alla loro verità relativa, essi hanno perseguito per questa via un significato totale e definitivo, senza neppure tentare una mitologia e senza generalizzare il loro scabro gesto creativo in una estetica e, fin dove arriva il nostro consenso, neppure in una poetica. Questa immunità da vizi intellettualistici costituisce, a parte qualche fatale involuzione, il vantaggio della nostra poesia d'oggi su simbolismo, che bisognerebbe almeno citare come un'innesto determinante sul tronco della più pura tradizione nazionale. Questo fare diretto e disincantato, se pure a volte rapito nella sua forza intima, questo, e sarà forse il termine contro

producente, questo verismo morale che è in relazione con la loro stessa oscurità. Coscienza dunque preservata da ogni traslato possibile, che vive di se stessa senza trasformarsi e d'altra parte senza potersi inserire e fondere nella vita, nel colore naturale degli oggetti, rimasti nel suo orizzonte come relitti di un mondo svuotato, come vestigia, come indizi. E sia pure questa l'accezione moderna dell'antico motivo dell' *Aminta* e della *Primavera o delle favole antiche,* sia pure una proiezione nel novecento di questo essenziale filone poetico, tale coscienza prigioniera di se medesima che non può liberarsi in un vero e proprio rimpianto, volgerà altrove la sua energia e cioè a riconoscersi, a definirsi.

E sarò forse così riuscito a spiegare, o m'illudo, le origini d'un linguaggio incavato nella stessa sostanza spirituale donde proviene, in quella sostanza che esso esprime e non risolve del tutto. Qui si tratta di una disperazione giunta a tal punto da escludere perfino l'euforia profonda del canto, il soccorso celeste del caso, le risoluzioni trovate oltre i confini del conosciuto. Solo perchè se ne possa misurare la distanza voglio ricordarvi una frase di Mauriac nella quale egli assicura che l'attività poetica si arresta dove la materia entra nella sfera della conoscenza. E, certo, questa opinione dell'arte, come conquista di un dominio altrimenti irraggiungibile, è anche l'opinione che ci facciamo dalla lettura della poesia di Leopardi, dove la virtù del linguaggio crea e suscita anche ciò che nella vita è mancato, anche la felicità. E' evidente nel nostro caso che la disperazione provata ha ingenerato, quasi per contrasto, l'orgoglio di sentirla tanto che la figura del poeta ne è risultata quasi chiusa e condannata in se stessa. Potremmo infatti stupirci che così ancorati alla propria persona, questi poeti abbiano trascurato qualsiasi altra esplorazione dell'essere, potremmo stupirci, se vogliamo invertire i termini, che il mondo non si sia loro offerto se non come un'immagine intuita e, aggiungiamo francamente, come un giudizio formulato in anticipo e una volta per sempre.

Rileviamo questo apriori, questa fedeltà alla propria figura obbligata, questo verismo e connettiamoli insieme per intendere la forza e insieme la chiusura con cui il loro mondo si presentò ai più giovani. Apparve a un certo momento che essi

avevano confermato, direi quasi assicurato l'idea stessa della poesia, ma nello, stesso tempo l'avevano bloccata, resa immobile. In virtù della loro forza critica, della loro facoltà di astrarre, della loro bramosia di possedere le proprie parole, si erano esclusi dalla possibiltà di verificarle nel dominio della natura e delle cose umane. Ciò può essere espresso in questi altri termini, forse più suggestivi ma di equivalente sostanza, in cui tuttavia vi chiedo di non leggere un rimprovero e di vedere invece una serena constatazione, utile forse per chi voglia sinceramente spiegarsi certi naturali atteggiamenti o certi tentativi posteriori: in altri termini dicevo, e cioè in questi: che essi hanno parlato prima, troppo prima che le cose parlassero di per sè, per quello che esse sono o per quello che esse valevano per loro, quasi che il mondo e i suoi aspetti dovessero servire a una semplice dimostrazione; oppure in questi altri più semplici e, spero, più chiari: che essi hanno parlato senza lasciar parlare le cose. In questa poesia così aspramente prevenuta manca la voce dei fenomeni, la voce intrinseca della terra, tanto è occupata tutta dalla presenza ostinata del soggetto e della sua immobile coscienza. Senza abbandono, senza amore se non quello rimandato o teologico proprio degli uomini di grande orgoglio, come potevano essi darci un'immagine o una visione, il senso della presenza o dell'assenza delle cose, l'alternativa fondamentale della vita e della morte, dell'essere e del nulla dentro di noi? Sappiamo bene che per loro era già tutto avvenuto, il tempo congelato, il divenire stesso negato, o riconosciuto in astratto come idea e legge. C'è della grandezza in chi ha potuto vivere così e operare su queste premesse, e a riconoscerlo serve la nostra ammirazione. Si comprenda ora tuttavia come e perchè è accaduto ai più giovani di espungere da quella costellazione, con una preferenza che va oltre i suoi meriti d'arte, e isolare il nome e la breve opera di Dino Campana: qui il crudele apriorismo non ha impedito una trasfigurazione, che il mondo cioè fosse veduto, rappresentato e fatto vivere sia pure nel significato suo più latente e perduto o, se volete ripetere la sua illustre parola, orfico. E quando parve negata anche la possibilità di esprimersi, egli ha creduto puramente suo compito di partecipare con gli

uomini una superstite e desolata idea naturale della bellezza. A titolo di indicazione, non certo per fini antologici, trascrivo qui *La Chimera:*

Non so se tra roccie il tuo pallido
viso m'apparve, o sorriso
di lontananze ignote
fosti, la china eburnea
fronte fulgente o giovine
suora de la Gioconda:
o delle primavere
spente, per i tuoi mitici pallori
o Regina o Regina adolescente:
ma il tuo ignoto poema
di voluttà e di dolore
musica fanciulla esangue,
segnato di linea di sangue
nel cerchio delle labbra sinuose,
Regina de la melodia:
ma per il vergine capo
reclino, io poeta notturno
vegliai le stelle vivide del cielo
io per il tuo dolce mistero
io per il tuo divenir taciturno.
Non so se la fiamma pallida
fu dei capelli il vivente
segno del suo pallore,
non so se fu un dolce vapore,
dolce nel mio dolore,
sorriso di un volto notturno:
guardo le bianche rocce le mute fonti dei venti
e l'immobilità dei firmamenti
e i gonfi rivi che vanno piangenti
e l'ombre del lavoro umano curve là sui poggi algenti
e ancora per teneri cieli lontane chiare ombre correnti
e ancora ti chiamo ti chiamo Chimera.

Qui, ancora più che la bellezza indiscutibile del poema, vorrei avervi portati al punto di apprezzare il sapore e il

senso della citazione. Non pretendo che questo sia il luogo nel quale ci siamo meglio riconosciuti, ma, certo, in versi come questi abbiamo sentito confortato il bisogno di libertà e di movimento, l'aspirazione a una poesia che risultasse dagli elementi stessi della vita e del mondo interpretati liberamente, e secondo quella fatale accidentalità che costituisce la nostra figura umana, quando non si voglia ridurla a una tesi, immobilizarla in un'attitudine sia pure ideale. E se noi guardiamo oggi l'opera di questi nostri classici immediati dal punto di vista dei desideri che più intensamente ci si fanno sentire, ci sorprende la parte che ha avuto in quell'opera l'esercizio della loro personalità; personalità intendo dire non nel senso fisiologico del carattere, della gesticolazione, della pronunzia, ma nel senso più nobile di mentale determinata presenza e immanenza, che tuttavia non la esime dalla fissità e dalla clausura che tale attributo dell'uomo comporta. Sembra oggi che essi si siano fidati troppo della loro fisionomia intellettuale e morale, si siano attenuti troppo fedelmente a quella parzialità che li individuava e li rendeva così spiccatamente singolari; oggi che niente è più certo per noi di questa elementare scoperta: che l'uomo è ciò che continuamente egli diviene attraverso metamorfosi spirituali incessanti, innumerevoli, distinte o senza nome. Come può la poesia non riflettere tale divenire, tale generazione infinita, tale osmosi di forme che costituiscono la vita stessa dello spirito e che i sensi le rappresentano? Come può la poesia non essere un frammento? un frammento, s'intenda, in cui è racchiuso l'attimo o l'ora in cui è stata nostra questa vita indiscriminata che anima e distingue tutti gli uomini senza appartenere per questo a nessuno? L'artista mette ordine nella congerie, è il suo compito; mette ordine interpretando con un atto che appartiene anch'esso al ritmo di quella vita; e interpretare significa per il poeta sentire. Si prospetta qui la natura e l'importanza del sentimento, sia esso da intendere nell'ordine dei particolari e dei fatti, oppure nell'ordine di una totale affermazione di fronte all'esistenza.

In questo senso io credo si debba considerare l'attività dei giovani poeti più dotati e più nuovi il cui nome significa già qualche cosa, come Sereni, Parronchi e, per certi riguardi,

Gatto; e questo vogliono forse significare quelle oscure e incomposte manifestazioni giovanili che ancora non hanno saputo riconoscere e toccare il centro del loro scontento, che pure dev'essere, in qualcuno e per qualche verso, sincero e non solo ideologico e superficialmente rivoluzionario. Ma se codesti scrittori appaiono anche solo timidamente nuovi e lasciano sperare un futuro della poesia, ciò avviene perchè hanno veramente inteso il valore e il significato dell'opera dei poeti più anziani e non si sono limitati a derivarne un tecnicismo letterario, come è accaduto a quelli di una generazione intermedia quali Sinisgalli e, sia pure con un merito di gran lunga maggiore, Quasimodo a cui per altro devono essere riconosciente doti eccezionali di bravura e di delicatezza.

Ma se queste brevi pagine possono pretendere d'avervi dato una sia pur vaga notizia dell'evoluzione della sensibilità e degli atteggiamenti all'interno della nostra storia o, se volete, della nostra cronaca più recente, è giusto che io le chiuda con un'altra indicazione che potrà a questo punto apparire anche come una sorpresa. E' un nome tra quelli di cui mi sono già ripetutamente servito per definire il senso della nostra poesia moderna, il nome già classico di Ungaretti, che insieme al nome del suo nuovo libro, *Il dolore*, mi soccorre ancora, quasi per una straordinaria conferma della traiettoria che ho ritenuto opportuno tracciarvi. Dopo un lungo silenzio, questo intenso e difficile poeta ha saputo rinascere da se stesso, nuovo e per certi riguardi inedito. Ciò significa che è intercorso un lungo e tutto segreto lavoro; lavoro di penetrazione che l'ha portato a vivere liberamente e, direi, con naturalezza all'interno del clima che la sua stessa poesia aveva prima determinato. Siamo ora nel più puro dominio del sentimento e dell'interpretazione della vita. Dovremo dire che egli ha ancora una volta saputo intendere le aspirazioni, i fermenti propri di un tempo che anche per lui ha camminato, o che ha investito le proprietà eterne, l'essenza della poesia?

FRAGMENT ZUR UNTERSUCHUNG EINER GEGENSTÄNDLICHEN SPRACHE

Von Fritz Meyer

> «Die Natur bringt uns ihre Wahrheit in ihren Gegenständen entgegen, und nur durch treue Beobachtung können wir diese Wahrheit erfassen; allein ihre klare Erkenntnis können wir nur erhalten, indem wir den Lichtstrahl des Geistes in das, was wir beobachtend erfassen, einfallen lassen. Indem dies aber geschieht, dringt auch die Idee in den Gegenstand ein: denn der Geist ist ja eben bildendes, gestaltendes Vermögen und kann nur durch sein Formgeben zur Erkenntnis gelangen.»
>
> Heinroth (1773—1849) *Anthropologie*

Die Lektüre eines Textes von Francis Ponge bringt es mit sich, dass wir der Sprache in überraschender Weise begegnen. So nämlich, als wäre sie nicht nur insofern da, als sie uns eine Nachricht vermittelt, sondern zudem noch selbständig und selbsttätig, einer Skulptur vergleichbar, die wohl dauernd nur ein einziges Thema zur Darstellung bringt (der Dornauszieher), darüber hinaus aber als plastischer Körper die verschiedensten räumlichen Aspekte in einem zeitlich unbegrenzten Verweilen gestattet. Die Überraschung lässt sich vorläufig damit erklären, dass hier Gedanke und Gegenstand vertauscht werden können, oder: dass der Gedanke Gegenstand, der Gegenstand Gedanke wird, womit nichts anderes besagt sein will, als dass wir in einem Text von Francis Ponge ein wesentliches Merkmal der Poesie wahrnehmen.

«Ce qui m'importe c'est de saisir presque chaque soir un nouvel objet, d'en tirer à la fois une jouissance et une leçon.» Es sind meist naheliegende Gegenstände, denen die Sprache sich widmet: Die Orange, die Zigarette, die Schnecke, das Brot; eine Vorliebe gilt jedoch ursprünglicheren Dingen: Kiesel, Auster, Krabbe — Dingen, die im Grenzbereich von Land und Wasser zu finden sind. Das Ergebnis der Beschäftigung mit ihnen sind kurze, meist nur wenige Sätze umfassende Schriftstücke, eigentliche Sprachdenkmäler zu

ihrem Gedächtnis. So heisst es abschliessend vom Schmetterling: «Minuscule voilier des airs maltraité par le vent en pétale superfétatoire il vagabonde au jardin.» Dieses Beispiel gibt schon einen wesentlichen Aufschluss über die Verwendung der Sprache als Baumaterial. Der Schmetterling wird, da er am Winde geht, einem Segel verglichen; ein zweiter Vergleich bringt ihn, den Honigsucher, mit seiner Beschäftigung, seinem weiteren Milieu zusammen (pétale); es werden Urteile gefällt: der Segel ist «minuscule» im Vergleich mit einem Segel zur See; er wird schlecht behandelt vom Wind (maltraiter) — eine Aussage, die nur gemacht werden kann, wenn wir uns in den Segel-Schmetterling hinein versetzen; «superfétatoire» (aus lat. super — fœtus, selten gebrauchtes Wort) muss er wohl dann erscheinen, wenn der Schmetterling vom Blumenkelch aus beurteilt wird. Das zu betrachtende Ding (Schmetterling) wird also von den verschiedensten Standpunkten her eingesehen und dementsprechend verschieden beurteilt, bleibt aber doch ein und dasselbe, nämlich er (der Schmetterling), von dem es zum Schlusse heisst «il vagabonde au jardin». Charakteristisch ist auch, wie schwerwiegend die erste, elliptische Hälfte des Satzes erscheint, in der das Ding sprachlich gefertigt wird (eben ein Schmetterling), das dann durch das Verb (vagabonde) sehr leicht sich fortbewegt. Solche Nachstellungen des Verbes sind in der Sprache von Ponge nicht selten, und sie erwecken oft den eigentümlichen Eindruck, dass, in der Absicht, den Gegenstand deutlich wahrzunehmen, dieser erst einmal sprachlich als Statue entworfen und erst nachträglich in Bewegung gesetzt würde. Man ist dann versucht, von solchen Sprachgebilden als von «Mobiles» zu reden, in dem Sinne, wie moderne Plastiker, Calder zum Beispiel oder Brancusi, bewegte Raumbilder schufen, oder aber von Marionetten. Dies um so mehr, als Ponge den Dingen Eigenschaften verleiht, die wir sonst nur im Menschen vermuten (das Wasser ist «lasterhaft», der Schmetterling «vagabundiert» etc.).

Damit haben wir die Frage der Beziehungen zwischen Mensch und Ding aufgeworfen, der wir gleich nachgehen wollen.

«Il faut remettre l'homme à sa place dans la nature: elle est assez honorable. Il faut replacer l'homme à son rang dans la nature: il est assez haut.

*

L'homme juge la nature absurde, ou mystérieuse, ou marâtre. Bon. Mais la nature n'existe que par l'homme. Qu'il ne s'en rende donc pas malade.

Qu'il se félicite plutôt: il dispose de moyens pour:

1⁰ s'y tenir en équilibre: l'instinct (semblable à celui de ces magots à cul de plomb qui se redressent toujours), la science, la morale (c'est à dire l'art de la santé physique et mentale);

2⁰ l'exprimer, la réfléchir, se défaire de tout complexe d'infériorité à son égard: la littérature, les arts.»

Aus *Notes premières de l'homme*
(Les Temps Modernes No. 1)

«Il faut remettre l'homme à sa place dans la nature» — «Mais la nature n'existe que par l'homme» — hier sind zwei Aussagen im Widerspruch und gelten damit wohl einer Wahrheit, die sich in ihrer Mitte befindet. Remettre, replacer lassen vermuten, dass der Mensch seinen ursprünglichen, ihm entsprechenden Platz verloren hat; wenn wir im gleichen Zusammenhang lesen

«Une des décisions de la nature, ou des résultats (une des coagulations fréquentes) de la nature est l'homme. Une de ses réalisations (la nature s'y réalise).

Influx de la vie dans les proportions choisies. Symétrie du corps de l'homme. Complexité intime. Mais la nature se réalise entièrement sans doute dans chacune des coagulations qu'elle réussit.»

so weist auch dieser Widerspruch — dass der Mensch eine Verwirklichung der Natur sei, diese aber nur durch den Menschen existiere — wiederum auf dieselbe Wahrheit hin, die sich vielleicht so formulieren liesse: der Mensch ist ein natürliches Wesen, das durch seine Verwirklichung die Natur in sich begreift. Seine ursprüngliche, entsprechende Stellung wäre demnach die eines seiner selbst bewusst gewor-

denen Teils der Natur. Und wenn wir dazu noch lesen: «Il a sorti de lui-même l'idée de Dieu. Il faut qu'il la réintègre en lui-même», so wird noch deutlicher, was mit diesem «re-» (im Sinne eines «zurück») gemeint sei: dass eben die dem Menschen als natürlichem Wesen eigene Schöpferkraft sich nicht in Projektionen er-schöpfen dürfe, sondern dass sie in ihm bleiben solle, er damit in der Natur und Gott, der Schöpfer, in ihm.

Um von hier aus nun die Frage nach Mensch und Ding zu beantworten, könnten wir mit einiger Sicherheit aussagen, dass beide ein und dasselbe sind, «réalisations de la nature», sich aber darin wiederum voneinander unterscheiden, dass nur das Bewusstsein des Menschen, nicht das der Dinge bekannt ist. Bleibt also nichts anderes übrig, um mit ihnen in innigere Beziehung zu treten, als unser Bewusstsein auf sie anzuwenden, oder anders gesagt, die Dinge der Natur nachträglich wieder mit dem Leben zu füllen, das vorgängig sich aus ihr zum Menschen entschied.

Kehren wir nach diesen etwas umständlichen Erörterungen wieder zu Francis Ponge und seinem Gegenstand zurück, so sind wir nun eher in der Lage, sein sprachliches Vorgehen zu begreifen. Da zwischen den beiden eine geheime Verwandtschaft besteht, bliebe jede Aussage über die Erscheinung eines Dinges ungenügend, weil oberflächlich. Nun aber, da das Ding mit dem Menschen dieses gemein hat, dass es eine Verwirklichung der Natur ist, damit also die Möglichkeit offen steht, dass es ein eigenes Bewusstsein besitze, der Mensch jedoch dessen nicht teilhaftig wird (insofern er nur e i n e der Verwirklichungen der Natur darstellt), so muss er das Ding narkotisieren, das heisst feststellen, um es hierauf nach der Massgabe des menschlichen Bewusstseins neu zu beleben. (Die Sprache als Marionette.) Wie sehr dieses Vorgehen jenem der modernen Malerei, zum Beispiel Picasso verwandt ist, sei hier nur angetönt. Das Ding erscheint dann in einer uns wesensmässig verständlichen Aufmachung — wir können mit der Orange oder der Auster wie mit unseresgleichen umgehen (es wäre zu ängstlich, hier von einer Gefahr der Magie zu reden).

*

Dies ist nun der Augenblick, uns zu erinnern. Was ist zum Beispiel die griechische Mythologie anderes als eine Gleichsetzung des Menschen mit den übrigen Dingen in der Natur auf Grund ihrer gemeinsamen Substanz und Essenz? Es fehlen uns heute alle Voraussetzungen zu einem Polytheismus. Anderseits wird unsere Zeit immer deutlicher gewahr, wie sehr das Dasein des Menschen ein be-dingtes ist... So ist der Versuch, in die Beziehung zwischen Mensch und Ding einige Klarheit zu bringen, nicht von der Hand zu weisen. Es ist dies ein Anliegen jeder klassischen Epoche.

Das Problem, von dem wir hier handeln, liesse sich auf die Gegenüberstellung von Subjekt und Objekt zurückführen. Wir kennen die heute unternommenen Anstrengungen zu einer Synthese, die vorerst noch an der Unzulänglichkeit der sprachlichen Mittel scheitern, da eben sprechen, so wie wir es zu verstehen gewohnt sind, immer schon scheiden (trennen, unterscheiden) meint — nicht zuletzt darum, weil der Sprache nur die Aussage über einen linear zeitlichen Verlauf zuerkannt wird. Die Texte von Francis Ponge weisen nun auch hierin auf neue Möglichkeiten.

«TANDIS QU'APRES LA SALVE PAR LEURS FUMEE ROLLES SEMBLANT DIRE QUE PUIS-JE LES CANONS DES FUSILS HORIZONTAUX S'INTERROGEAIENT ENCORE TU ETAIS TOI DEJA ET POUR TOUJOURS AU PARADIS DE NOS MEMOIRES PUR HEROS IMMEDIATEMENT RENE.»

Aus *Baptême funèbre* (Cahiers du Sud No. 274).

In der modernen Literatur, seit Joyce, ist vielfach von Simultaneität die Rede gewesen, die etwa in einem, die verschiedensten äusseren Handlungen begleitenden «inneren Monolog» zum Ausdruck kam, oder durch Wechsel des Subjekts (ich — er), oder durch Anreihung von Assoziationen etc. In der Sprache von Francis Ponge treffen wir auf einen neuen Versuch einer solchen Vereinigung. Im oben zitierten

Satze finden sich drei Handlungsträger: les canons des fusils, toi, der Sprechende, zwischen denen die verschiedensten Strömungen sich bewegen und zwar nicht in bestimmter Richtung (von Anfang zu Ende), sondern ineinander verfliessend, oder besser: gleichzeitig aus den einzelnen Richtungen herkommend. Dem Subjekt «les canons des fusils» gehört das Verb «s'interrogeaient» zu, ebenso auch der Partizipsatz «semblant dire . . .», der jedoch dem Sprechenden als dessen Meinung gleichzeitig angehört; dem Subjekt «tu» das Prädikat «étais toi», dazu aber noch «rené», womit er, der Angesprochene gleichzeitig im Innern (dem Gedächtnis) des Sprechenden auftritt (die sprachliche Substanz wird dadurch noch verdichtet, dass der hier angesprochene Tote «René» heisst).

*

Was bis dahin über die Sprache von Francis Ponge hier auszusagen versucht wurde, ergibt, dass diese dort situiert sein möchte, wo jede Erscheinung (auch die sprachliche) ihren Ursprung aus dem Chaos nimmt: an der Grenze jeder Zweiheit, sei diese nun als Polarität oder Dualität verstanden. In diesen Zusammenhang gehört noch ein anderes Merkmal, nämlich die Gliederung seiner Texte in Paragraphen, worauf J.-P. Sartre in Poésie 44 No. 20 und 21 besonders hingewiesen hat.

La bougie.

La nuit parfois ravive une plante singulière dont la lueur décompose les chambres meublées en massifs d'ombre.

Sa feuille d'or tient impassible au creux d'une colonnette d'albâtre par un pédoncule très noir.

Les papillons miteux l'assaillent de préférence à la lune trop haute, qui vaporise les bois. Mais brûlés aussitôt ou vannés dans la bagarre, tous frémissent aux bords d'une frénésie voisine de la stupeur.

> Cependant la bougie, par le vacillement des clartés sur le livre au brusque dégagement des fumées originales encourage le lecteur, — puis s'incline sur son assiette et se noie dans son aliment.

Man kann hier mit Recht von einer Diskontinuität sprechen (die heute als Sündenbock für alles Übel herhalten muss . . .). Sie dient einem ganz bestimmten Zweck und ist durchaus in lauterer Absicht verwendet. Der erste Paragraph zeigt die Kerze in ihrem Milieu, ihrer Herkunft und Wirksamkeit. Der zweite beschäftigt sich mit ihrem Vorhandensein. Der dritte mit ihrer Beziehung zur lebendigen Umwelt. Das heisst: der Gegenstand wird möglichst vielseitig betrachtet. Diese Paragraphen sind also keinenfalls als Bruchstücke zu bewerten (so wenig wie wir bei einer Folge von Akkorden von Musikbruchstücken reden würden), sondern als Ganzheiten, als Bauelemente des sprachlichen Denkmals, das den Gegenstand rühmt.

Wie eng diese (räumliche) Diskontinuität mit der (zeitlichen) Simultaneität verbunden ist, sei hier nur nebenbei angemerkt. Beide sind Ausdruck einer schöpferischen Allgegenwart, in der das Ding in die Erscheinung springt.

*

Die Sprache als Marionettentheater (im Sinne von Kleists Marionette) — dass auf diese Weise, mit einer neu gefundenen Unschuld, jenseits eines bloss menschlichen Bewusstseins, Mensch und Ding sich wieder begreifen. «Ce qui m'importe c'est de saisir presque chaque soir un nouvel objet, d'en tirer à la fois une jouissance et une leçon.» Die Kunst von Francis Ponge ist in dieser Aussage schon vollständig enthalten: «saisir un objet», was deutlich sein plastisches Bedürfnis verrät; «presque chaque soir», worin das Spielerische im Gegensatz zur ernsten Methodik der Wissenschaft sich offenbart; «une jouissance et une leçon» zur Bereicherung von Gemüt und Geist.

«C'est à un homme simple que nous tendrons. Blanc et simple. Nouveau classicisme.

A partir du plus profond et du plus noir (où les précédents siècles nous ont engagés).

A sortir des brumes et des fumées religieuses et métaphysiques, — des désespoirs . . .

*

L'*Homme* est à venir . . .
l'homme est l'avenir de l'homme.»

CHRONIK

GRANDEUR ET MISÈRE DE BENJAMIN CONSTANT

Derart lautet der Titel einer Studie, welche die Editions Corrêa, Paris, im vergangenen Jahre herausgegeben haben. Sie besteht vor allem aus Vorlesungen, welche der am Vorabend des Krieges verstorbene Kritiker Charles Du Bos im Jahre 1933 gehalten hatte und später in einem Buch wieder aufzunehmen beabsichtigte. Erst die 50 Seiten des Anfangs haben die absolut definitive Buchform erlangt, und wenn die chronologisch vorgehende Studie nach 300 Seiten abbricht, so steht sie erst im Zeitpunkt der Trennung Constants von Mme de Staël. Manches Versprechen ist dann noch nicht voll eingelöst, und man möchte eine ähnlich schmerzliche Enttäuschung und zugleich ähnliche Anregung der Phantasie empfinden, wenn eine Symphonie mitten in der Fülle ihrer Töne plötzlich verstummte, die reiche und präzise Gliederung des Vergangenen dennoch aber ihren Fortgang ahnen lässt.

*

«Un homme dont la vie n'est au fond nulle part qu'en lui-même, mais qui, parce que la pitié le poursuit, est toujours entraîné à sentir pour les autres plus que pour lui, un homme qui, dans l'acceptation étymologique du grec *sumpathein*, souffrir avec, *sympathise* avec la douleur des autres, qui sait qu'aucune sympathie ne peut être consolatrice qui ne partage cette douleur et qui, pour la partager, ne secrète une douleur identique, mais qui, si à ces autres il livre les dehors (et souvent bien plus que les dehors) de sa vie, n'arrive pas, quoi qu'il veuille et quoi qu'il fasse, à se donner vraiment à eux parce que chez lui l'intérieur est environné d'une certaine barrière que les autres ne franchissent pas, un homme enfin qui, en dépit de tout cela, parvient à transcender en lui l'individu par son sentiment de l'existence d'autrui et par sa religion de la douleur, — tel est le thème central de ce livre.»

Der schicksalhaft bloss individuelle Mensch («es gibt deren nur sehr wenige», sagt Du Bos), niemandem zu vergleichen als sich selbst, — mit der niemals niederzureissenden Mauer, mit seiner Einsamkeit und der Unfähigkeit zu menschlicher Liebe («au sens le plus plein et le plus élevé du mot»). Der Mensch, der aber anderseits — aus einer Ehrlichkeit grossen Stiles — diese Grenze nicht zu verwischen und zu umnebeln sucht, sondern mit dem ewigen Bewusstsein der Schuld, die zu jeder Grenze gehört, seine Indi

vidualität auf sich nimmt und darin auf seine eigene Weise überwindet. Dies sind die Richtungen, in welche die Wörter des Titels weisen. Das Thema von Grösse und Elend ist jedoch in unzähligen Spielarten abgewandelt. Wir vermögen es hier nur anzudeuten; denn dieses Buch zusammenfassen zu wollen, hiesse eine Sache simplifizieren, deren Verdienst grossenteils gerade darin liegt, dass sie die Spannung eines weiten Raumes aushält und sich selber keine Simplifikation gewährt.

*

Grandeur et Misère: der Titel ruft im Leser Assoziationen wach nach Zukunft und Vergangenheit hin; erinnert an Pascal wie an die Romantik, und deutet damit schon auf den grossen Umkreis, in dem sich das Buch abspielt. Constant wird nicht als Einzelfigur abstrahiert, sondern mit konkreter Exaktheit innerhalb seiner Umwelt und Zeit gesehen. Auf der Schwelle des 18. zum 19. Jahrhundert: des 18. als Erbe der Klassik, des 19. als Vorbote der Moderne. In einer grossen Gegenwart finden Racine und Proust, Voltaire und die Brüder Goncourt, Poussin und Degas ihren organischen Ort. Ein dichtes Gewebe von Tatsachen und Ereignissen jener Jahrhunderte wird ermittelt, verschiedenartige Dokumente werden herangezogen, um jene von vielen Seiten her einzufangen. Diese geduldige, fast pedantische Rekonstruktion erinnert auf den ersten Blick manchmal an das, was man noch vor dem Kriege an der Sorbonne hören konnte: an jene Apotheosen positivistischer Literaturwissenschaft, wo Dokumentation und Sammeln schon um ihrer selbst willen galten und wo das Wissen sich selber pathetisch in Szene setzte. Doch ein näheres Hinschauen entdeckt hiervon gerade das Gegenteil. In Wirklichkeit bleibt hier kein Detail blosser Gegenstand der Erudition, sondern wird aufgehoben und getragen von einer Leidenschaft, die um jeden Preis eine volle und genaue Erfahrung der menschlichen Seele sucht. Zeugnisse und Daten gehören hier mit zu einer weithin reichenden Verankerung, die der Geist sich schafft, um desto sicherer in die Tiefe zu tauchen.

In dieser Dokumentierung nehmen die eigentlichen Kunstwerke eine sehr untergeordnete, ja vernachlässigte Stellung ein. Um die geheimnisvollen Prozesse, in welchen das persönliche Erleben verbrannt und umgesetzt wird, zu einem Zuge des Werkes, weiss Du Bos zwar genug, um darin lesen zu können. Er weiss, wie ein Gedicht stets ebensoviel verhüllt wie offenbart, und aus seinen Seiten zum *Adolphe* hätte eine naiv betriebene Stilkritik vieles

zu lernen. Da es ihm aber um die menschliche Substanz in ihrem weitesten Sinne — und nicht nur um die Gesetze des Schöpferischen — geht, liegen ihm Tagebücher und Briefe als direktere Bekenntnisse und unmittelbarere Spiegel der Seele näher.

*

«En elle-même, lorsque parfaite, l'intelligence ne porte pas au travail, et elle y porte d'autant moins lorsque, comme chez Constant, elle n'implique pas sympathie — cette ‚sympathie intellectuelle' par où Bergson définit l'intuition, et dont je vous disais que l'absence distingue l'esprit de finesse constantinien de l'intuition bergsonienne. La compréhension immédiate, le constat où cette compréhension s'enregistre, tels sont, dans l'ordre intellectuel, les deux actes constantiniens. De ces deux actes certes une lumière se dégage, mais une lumière qui n'est que centripète, qui n'est pas en même temps centrifuge, et que nulle chaleur n'accompagne. Une intelligence lumineuse, mais sans rayonnement ni chaleur, c'est l'intelligence même de Constant. Or, si l'intelligence constantinienne est un don au sens absolu du mot, ce don n'en comporte pas moins ici une grave et même ruineuse contre-partie: Car, plus encore que pour ceux qui en reçoivent les effets, le rayonnement et la chaleur non seulement étoffent qui les dépense: mais, après coup, refluent sur lui, lui font retour, tout ensemble le rassérènent et le réchauffent. C'est de tout cela que Constant est privé: excepté comprendre et constater, son intelligence ne peut rien pour lui — rien sinon toujours le replacer, maigre et grelottant, en face de la mort. Et ce n'est pas tout, et il y a ici plus grave, plus ruineux encore: c'est un autre contresens, non moins courant, non moins répandu, que de croire que l'intelligence développe la volonté: oui, à nouveau si l'intelligence a besoin de l'effort pour s'accomplir parce qu'elle a besoin de la volonté pour fournir cet effort même, mais si rien ne lui coûte un effort, non seulement elle reste toujours parallèle à la volonté, mais celle-ci se dévalorise à ses yeux parce qu'elle a toujours la sensation erronée mais inévitable qu'elle la survole. Si déjà il n'y a pas de paresse à la fois plus subtile et plus invincible que celle qui est inhérente à la perfection même de l'intelligence, cette paresse spéciale se double et se complique d'une aboulie, non moins subtile et non moins invincible, que, de toutes les façons, la perfection de l'intelligence favorise et même entretient: au dedans, l'être est alors aussi étale, aussi immobile, aussi inanimé qu'un étang — que cet étang encastré dans la grande pelouse du château de Coppet, qui

l'on n'aperçoit pas de loin, et qui, lorsque dans ma visite de décembre dernier j'arrivai sur lui, me parut le miroir même du Constant de l'agonie, du Constant de la mort intérieure: de l'autre côté de l'allée, force de la nature indomptable et mugissante, un torrent tombait en cascade, avec, au point d'émergence de la cascade, cet étrange mufle léonien qu'en son bouillonnement assume parfois une chute d'eau, et devant ce torrent il était impossible de ne pas songer à Mme de Staël . . .»

Diese Seite zur intelligence, der Benjamin Constant so vollendet und zentral zukommenden Gabe, ist ein Beispiel dafür, wie subtil Du Bos, jenseits aller Zeugnisse, seelische Wirklichkeit zu erkennen vermag. Seine Darstellung ist analytisch: Scheidung und Unterscheidung, die zuweilen an Proust erinnern. Einige seiner Differenzierungen, wie etwa die von «mobile» und «mouvementé», «personne» und «personnage», erreichen darin fast die Grenze des Sagbaren. Wieder drängt sich dabei der Vergleich mit der Musik auf: einer Musik, deren Zauber ganz in der Nuancierung ihrer Stimmen, in den zarten und zugleich präzisen Schattierungen ihrer Zwischentöne liegt.

Man beachte aber diesen Abschnitt zur intelligence, und man sieht, diese Musik verspielt sich nicht und versickert nicht in einzelnen Tönen; das Landschaftsbild des Endes fasst alle wiederum zusammen zu den einfachen Linien einer zentralen Intuition. In aller Subtilität wird das Bild des ganzen Menschen nicht aus dem Auge verloren.

Immer wieder gelangt Du Bos durch alle Differenzierung hindurch und gerade mit dem Instrument der Analyse zu einfachsten synthetischen Gleichungen. Er vermag überzeugend darzutun, wie in Mme de Charrière das 18. Jahrhundert mit seiner Grösse und Grenze gipfelt, wie anderseits in Mme de Staël das 19. einen mächtigen Anfang nimmt. Und mit einem tiefmenschlichen Sinn für das Wesen der Begegnung zeigt er uns — diese Gleichung weiter führend — wie das Finden dieser Menschen dem geistigen Wege entspricht, auf welchem Benjamin Constant die Wendung von einer Epoche zur andern schon zuvor vollzogen hatte.

*

Nach seiner eigentlichen Begabung, die Landschaften der Seele in ihrer verborgenen Struktur und verschwiegensten Stimmung zu erfassen, ist der Autor der *Approximations* Psychologe. Man kann hier erleben, wie zentral erhellend und zugleich spannend Seelenkunde zu sein vermag, wenn sie nicht zur Kategorienlehre absinkt;

wenn sie ihren Gegenstand nicht seine Qualität als lebendige Verwirklichung abspricht, sondern ihn im konkreten Raume seines Lebens belässt. Des Lebens mit seinem jeweils eigenen und kaum mehr zu fassenden Rhythmus — den Du Bos etwa in den Ausdrücken «tempo», «ton vital» etc. zu halten oder wenigstens in Erinnerung zu rufen versucht.

Wo aus der Psychologie eine Methode der Kunstbetrachtung gemacht wird, da muss indessen immer auch ein Anderes erwogen werden: Mehr oder weniger ausgesprochen entscheidet ein Kunstwerk schon in seinem Grundakkord über die Schauweisen, die es treffen oder verfehlen werden. Indem es sich selber erfindet, erfindet es auch die ihm gemässen Gesichtspunkte. Mallarmé psychologisch lesen zu wollen, ist eine grossenteils verlorene Mühe.

Darin aber scheint uns die vorliegende Schrift nun auf seltene Weise geglückt, dass hier eine Methode den ihr gemässen Gegenstand zu vollendeter Entsprechung gefunden hat.

Constant, der in dem reinen und damit auch irgendwie absehbaren Kreise seiner Individualität aufgeht, will psychologisch betrachtet werden; und oft scheint es, als wäre seine äusserste — oder innerste — Grenze auch die Grenze der Psychologie selber.

Dies tritt nun, von der anderen Seite her, an der Persönlichkeit Mme de Staëls zutage. Mme de Staël erschöpft sich nicht in einem messbaren Umriss; es gibt in ihr etwas Unabsehbares, das alle Kategorien der Seelenkunde übersteigt und eher einem Naturgeschehen vergleichbar ist.

«L'instinct de conservation de Mme de Staël a quelque chose tout ensemble de si élémentaire et de si imposant que je ressens bien plutôt à son endroit ce mélange d'admiration et d'horreur, l'une et l'autre quasi sacrées, que suscitent les forces de la nature.»

«Ce mélange d'admiration et d'horreur»: ein solcher Ton schwingt in allen Mme de Staël geltenden Seiten mit, und dieses sichere Bewusstsein einer Grenze macht diese Seiten wohl zu den schönsten und eindrücklichsten des Buches.

Und doch bleibt jeweils dort, wo Du Bos diese Frau in ihrem Bezug zu Constant erkennen will und sie dessen Lebensraum nähert, etwas Unbefriedigendes. «Il était sérieux», heisst es hier einmal, «tandis que Mme de Staël n'était pas sérieuse». Dies ist eine Wertung, die wohl ein Individuum messen kann, nicht aber ein Gewitter oder einen Vulkan. Hier vermag Du Bos ihrem auf anderer Ebene sich abspielenden Leben kaum gerecht zu werden.

Vielleicht halten wir in der hier angedeuteten Grenze auch einen Schlüssel, der uns erklärt, weshalb Du Bos die ethischen und

nicht die schöpferischen Ereignisse ins Zentrum seiner Betrachtungen setzt. Wäre das Schöpferische, ähnlich den elementaren Naturgewalten, vielleicht gerade die Kraft, welche das reich differenzierte Bild vom Menschen brutal zu sprengen droht? Oder müsste vor dem eigentlich Kreativen jede Interpretation immer Halt machen, und dies wäre hier nur mit einem schärferen und konsequenteren Gewissen verwirklicht? Vielleicht. Jenes Bild aber, um das es ihm vor allem geht, vermag das Buch in einer Weise zu erfüllen, dass man von ihm, abgewandelt, das sagen möchte, was es selber von einem anderen behauptet:

«Là où il n'y avait plus que des noms, se substituent des êtres humains et qui ont vécu.»

Gerda Zeltner-Neukomm.

ZUM VERSUCH EINER POETIK

Der 26. Band der bei Gallimard erscheinenden Collection Métamorphoses ist einem beachtenswerten Essai gewidmet, der sich mit der heutigen Situation des Dichters auseinandersetzt: *Les Impostures de la Poésie* von Roger Caillois.

«Imposture», das ist hier eine in den letzten Jahrzehnten weitverbreitete Haltung: der Dichter nennt sich mage, prophète, voyant; die Poésie will sich als Mystik, Magie, Musik. Nur nicht als das, was sie sind. Aus einem frenetischen Willen zum Irrationalen à tout prix entsteht das, was man gerne als «poésie moderne» zu verherrlichen pflegt: das oft ganz nur aus Tönen, aus zufälligen Bildern, aus Delirium und Selbstaufgabe gemachte Gedicht. Man glaubt an die Möglichkeit einer geheimnisvollen Chemie, welche die Poesie aus allen Verbindungen befreien würde, in denen sich deren eigentliche Natur bis zur Unkenntlichkeit entstellt sieht. Aber wie soll man beispielsweise ein Lachen malen, ohne Gesicht, ohne Lippen? [1] Das um einer phantastischen Reinheit willen desinkarnierte Wort hört bald auf, uns zu bewegen; die in jener chemischen Scheidung entleerten Formen führen zu einer phantom- und schattenhaften Künstlichkeit.

All dieser Verkennung der Kunst sucht Caillois ein anderes Ideal entgegenzuhalten: eine ganz demütig handwerkliche, ja triviale Auffassung des Dichterischen.

---

[1] so fragt Caillois und man möchte seinem zuweilen vielleicht allzu rigurösen Purismus das Wort Valérys zu Leonardos Methode entgegenhalten: «Il sait de quoi se fait un sourire et il peut le mettre sur la face d'une maison au pli d'un jardin.» *Variété I.*

«Le poète doit vouloir exprimer tout et seulement ce qu'il désire. A l'extrême, point d'ineffable, point de suggestion, point d'images évocatrices, point de mystère, point de ces vers ambigus et prestigieux dont le sens dépend, non de l'auteur, qui scandaleusement s'accommode de cette incertitude, mais de son lecteur, et qui varie avec le caractère de celui-ci, peut-être avec son caprice.»

Das Gedicht soll wieder der Prosa angenähert werden; es soll keine der prosaischen Strengen einbüssen, aber darüber hinaus poetisch sein. Und das heisst: das Geheimnis enthalten.

«Il est des poèmes qui contiennent un apologue énigmatique dont on est convaincu qu'il est vrai, sans qu'on sache quelle situation intérieure peut le préciser et l'expliquer. Ce sont des paraboles dont on ne fait que pressentir le sens et l'on attend que l'événement vienne l'éclaircir ou le confirmer. Cette clef, peut-être, n'ouvre aucune porte ou peut-être ne se trouvera-t-on jamais devant celle qu'elle ouvre.»

Die Poesie muss wieder Substanz ausdrücken wollen, die Substanz der Seele — das banalste von deren Gefühlen, die Liebe zum Beispiel — in einer Weise aber, wie niemand noch es getan und die zum Herzen eines jeden spricht. Ein Dichter, der dieses Ideal hat, wird lange suchen und wieder verwerfen müssen und am Ende gewahr werden, dass er nichts als Banalitäten geschaffen hat. Er befindet sich am Gegenpol jener geläufigen und bequemen Doktrin, nach welcher der Poet alles geschehen lassen soll, nach dunkler und wie göttlicher Fügung — all dem abgewandt, was den Menschen wesentlich ausmacht: dem Willen und der Intelligenz.

Für eine strenge Ästhetik, für die Verachtung alles leichten Erfolges, für ein langes und geduldiges Arbeiten plädiert demnach der Autor.

«Le poète dédaigne d'être un simple artisan du langage, un artiste comme les autres. Il ne veut point qu'on le dise habile. Il crie qu'il est prophète. Et le voilà imposteur.»

Ein dichtes Gewebe von Wörtern wie «volonté», «artisan», «intelligence», «contrainte», «former», «labourer», «calcul», «vaincre» etc. erschafft jenen klassischen Raum, in welchem sich auch Boileaus *Art poétique* bewegt. Aber es geht keineswegs darum — und auch Boileau hat dies nicht getan — mit diesen Worten den Zauber der Eingebung zu verachten oder gar zu verleugnen, vielmehr d a r u m , diese in ihrem Wesen zu erkennen und ihr damit den ihr zukommenden Platz zu weisen. Inspiration, so wird hier erkannt, ist wie die Krönung eines langen Mühens und Be-

rechnens, in einer Atempause des Suchens die Lösungen bringend, die mit keiner Methode zu erringen gewesen wären.

«Mais de tels abandons (eben diese Pausen) ne sont féconds qu'après beaucoup d'étude et jamais on ne vit l'inspiration combler un poète au delà des mérites de son talent.»

Und auch dann ist es keineswegs verboten, sagt uns Caillois, das so Eingegebene zu korrigieren und zu wählen. Denn die Inspiration bringt stets viel zu viel, ist wie ein naturhaftes Wuchern, und eine selbstbewusste Kunst fordert von der Erde und ihren Kräften nur jene Geschenke, die sie plante. Das und alles was Caillois in diesem Zusammenhang ausführt, erinnert uns an jene französischen Parks, in welchen der klassische Geist bis heute weiterlebt, und wo an jedem einzelnen Wachstum die Züge eines menschlichen Wollens in die Augen springen. Und so wie es in diesem Park die Dinge der Natur sind, worin der Menschengeist sich prägt, lenkt Caillois den Blick auf die dem Schaffenden gegebene Materie mit ihren jeweils eigenen und nie ungestraft übergangenen Qualitäten. Der Künstler-Handwerker muss dem Stoff — Stein oder Sprache — den er bearbeitet, gehorchen.

«Il n'est rien, du verbe au marbre, qui n'offre une résistance qu'il faut tromper plutôt que vaincre et dont on ne triomphe qu'en cédant.»

In einem demütigen, geduldig verwandelnden Zusammenwirken der menschlichen Kräfte mit dem Stoff der Welt wird das Gedicht erschaffen. Nur in derartigem Gelingen besteht Poesie überhaupt und nicht, wie man uns allzu leicht glauben machen wollte. in einem phantastischen «Anderswo», von dem alle Kunst nur ein schwaches Echo wäre und ein um so wahreres, je mehr sie sich, trunken und selbstherrlich, aller gegebenen Stofflichkeit entäussert. —

So vernehmen wir hier eine jener Stimmen des heutigen Frankreich, die über das verwegene — und aus begreiflicher Reaktion heraus wohl allzu einseitig bewertete — Abenteuer surrealistischer und surrealisierender Dichtung hinweg, demütig wieder an die Klassik anzuknüpfen versucht und an den heutigen Menschen die Mahnung ergehen lässt, nicht vor den irrationalen und verfänglichen Mächten des Weltraumes die ihm wesentlich zugehörenden Kräfte von Geist und Willen und damit sich selbst aufzugeben.

Dass Roger Caillois nicht aus akademischer Distanz heraus spricht, vielmehr als ein Mensch, der aus eigenem Erleben um die Geheimnisse des schöpferischen Arbeitens weiss, gibt dieser Stimme ihre Bedeutung.

Gerda Zeltner-Neukomm.

GLOSSEN

ZU ACHIM VON ARNIMS PROSA

«Unter gellendem Blasen des vom Überfahren gequetschten Posthorns schwankte die ungeheure schwarze Postkutsche wieder einmal durch die Reihen kleiner Häuser des Städtchens dem Marktplatze zu, als ob es das Rathaus wäre, welches sich wieder festzusetzen Lust habe, nachdem es vor dreissig Jahren im Feuer aufgegangen war. Hier am Markte hielt die Kutsche vor dem langersehnten Posthause, bei Tage durch das neue Schild der neuen Regierung kenntlich, jetzt mitten in der Nacht, die alle andern Lampen zum Himmel, als bewachende Sterne, erhoben hatte, durch eine funkelnde Laterne über der Türe ausgezeichnet, zu der die rotglimmende Pfeife des in der Türe stehenden Postmeisters sich wie eine schwächere Nebensonne verhielt.»

So beginnt Arnims *Zerbrochene Postkutsche,* eine kleine Novelle, die zwar den unverbindlichen Untertitel trägt: «Text zu einer komischen Operette», aber als ausgearbeitetes, gültiges Stück erzählender Prosa bewertet werden darf. Es ist nicht leicht, sich klar zu machen, was der Dichter eigentlich mitteilt. Vor dreissig Jahren ist in dem kleinen Städtchen das Rathaus abgebrannt. Der Platz ist leer geblieben. Nun, da die ungeheure Postkutsche heranfährt, sieht es inmitten der spielzeugähnlichen Bauten so aus, als ob sich das alte Rathaus wieder zu seinem Standort hinbewege. Der Postillon begleitet die Fahrt mit gellendem Blasen. Dazu bedient er sich eines Horns, das einmal von der Kutsche überfahren worden und deshalb gequetscht ist. — Dies alles berichtet der erste Satz. Der zweite geht vielleicht in der Häufung einzelner Vorstellungen noch weiter. Steht Arnim unter dem Einfluss Kleists? Er hat ihn gelesen und geschätzt, und die waghalsige Hypotaxe könnte den Leser wohl an den *Michael Kohlhaas* oder den *Findling* erinnern. Doch kaum hat man diesen Gedanken gefasst, so schiebt man ihn auch wieder beiseite. Kleists Sätze mögen noch so kühn sein; sie zeugen von sinnvoller Konstruktion. Das Nacheinander der Worte entspricht einem Nacheinander des beschriebenen Vorgangs. Nebensächliches steht in Nebensätzen, die Hauptsache steht im Hauptsatz. Arnim dagegen wirft in besäuseltem Übermut alles durcheinander, räumlich und zeitlich; grammatische und sachliche Rangordnung decken sich nicht. Die ziemlich schwierigen Konstruktionen erscheinen als müssiges Spiel eines Geistes, der über den Dingen schwebt, der seine Kraft zu betätigen Lust hat, aber keinen Anlass findet oder doch nicht gesonnen ist, den

Anlass wirklich ernst zu nehmen, und mit den vielen Dingen nur zu seinem Privatvergnügen jongliert. Ein Beispiel romantischen Verhaltens, das einmal die Gegenstände nicht in den Strom der Innerlichkeit hineinzieht, das sie aussen lässt und ihr Eigenrecht mit andern als den in Deutschland sonst üblichen musikalischen Mitteln anficht. E. St.

PAUL VALÉRY: L'ABEILLE

Quelle, et si fine, et si mortelle
Que soit ta pointe, blonde abeille . . .

L'adjectif *fine* peut signifier toute espèce de finesse; quand on entend *mortelle* on sait bien plus que «finesse» et «menace de mort». On sait, à cause de *quelle* extraordinairement coupé du reste de la phrase par le tour syntaxique et le rythme, qu'il s'agit d'une finesse quasi ponctuelle, dans l'espace et dans le temps, d'une finesse qui touche à peine. On sait qu'il s'agit d'une menace de mort par quelque chose de pur, d'une précision parfaite, parce qu'on pense au mot «lame», qui n'y est pas. On sait que le quelque chose de fin est en même temps excessivement rapide, d'une rapidité brusque, brisée d'angles aigus, zig-zagante comme l'éclair, — et cela à cause du rythme du vers. Et on sait qu'il ne s'agit pas d'une finesse dont la menace est involontaire, diffuse, car il y a une visée précise dans la dureté des consonnes, dans la brièveté sans harmonies des voyelles, cette alternance pauvre de *e* et de *i*, — surtout le *i* dont la minceur graphique souligne la méchante percée sonore. Ce vers du délié parfait vient aboutir à la *pointe*, pour aussitôt s'alourdir et s'attendrir, par le sens, par l'image, par les voyelles, par les douces consonnes, jusqu'à ce *ill* mouillé en quoi le *ll* claquant de *mortelle*, reprenant l'attaque *quelle*, est venu se corrompre. Le quelque chose de fin, de mortel, est donc une pointe, la pointe de l'aiguillon d'une abeille. Ici on aboutit *aussi* à la précision qui est celle de la prose, puisqu'on sait de quelle pointe il s'agit; mais ce n'est pas l'essentiel, et on aurait pu nous laisser l'ignorer. La nécessité de l'abeille ne lui vient pas, dans le *poème*, de la qualification différentielle qu'elle apporte, du fait qu'elle nous apprend de quelle pointe il est question; mais elle ajoute à cette pointe une délicatesse, une fragilité vivante (étrangère à la lame la plus «fine»), — et en même temps elle l'enlise dans l'organique, dans l'épais de l'été.

On pourrait continuer longtemps . . .

(Jeanne Hersch, *L'être et la forme*. Neuchâtel 1946, p. 203—204.)

Buchdruckerei Fritz Frei, Horgen-Zürich